外国音乐理论与技术

伊斯兰音乐

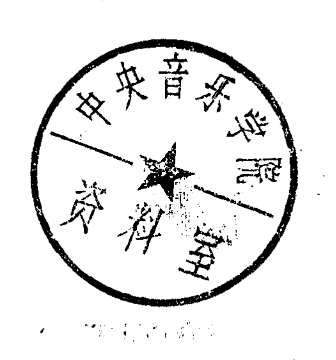
YI SI LAN
YIN YUE



Ja

伊斯兰音乐

〔日本〕岸边成雄著
郎　樱译



上海文艺出版社

责任编辑：王秦雁
封面设计：于文盛

伊斯兰音乐
〔日〕岸边成雄著
郎　樱译
上海文艺出版社出版
（上海绍兴路74号）
新华书店上海发行所发行　上海市印刷十二厂印刷
开本850×1168　1/32　印张3.5　字数83,000
1983年9月第1版　1983年9月第1次印刷
印数：1—4,000册
书号：8078·3433　定价：0.47元

目　录

序言一 …………………………………………………………岸边成雄 1
序言二 …………………………………………………………岸边成雄 5

第一章　伊斯兰音乐的起源 ………………………………………… 7
　第一节　上古及中古时代的波斯音乐 ……………………………… 8
　第二节　阿拉伯固有的音乐 ………………………………………12
第二章　伊斯兰音乐的变迁 …………………………………………19
　第一节　伊斯兰教与音乐 …………………………………………19
　第二节　兴盛期 ……………………………………………………23
　　一、正统哈里发时代 ……………………………………………23
　　二、伍麦叶王朝时代 ……………………………………………25
　第三节　全盛期 ……………………………………………………30
　　一、巴格达全盛期 ………………………………………………31
　　二、科尔多瓦全盛期 ……………………………………………35
　第四节　停滞期 ……………………………………………………39
第三章　伊斯兰音乐的乐器与音乐理论 ……………………………45
　第一节　乐器 ………………………………………………………45
　　一、弦乐器 ………………………………………………………45
　　二、管乐器 ………………………………………………………50
　　三、皮革乐器 ……………………………………………………51
　　四、打击乐器 ……………………………………………………52
　第二节　音乐理论的演变 …………………………………………53

第四章　伊斯兰音乐与欧洲音乐的交流……………………………63
第一节　希腊音乐理论的传入……………………………………63
第二节　对中世纪欧洲音乐的影响………………………………65
一、乐器的传入 ……………………………………………………68
二、Do Re Mi 唱法的起源…………………………………………71
三、记谱法方面的影响 ……………………………………………73
四、多声部音乐的起源 ……………………………………………78
第三节　近代东方主义与伊斯兰音乐……………………………81
第五章　伊斯兰音乐对东方音乐的影响……………………………86
第一节　对印度、东南亚的影响…………………………………86
一、印度 ……………………………………………………………86
二、东南亚 …………………………………………………………88
第二节　对中亚、中国和日本的影响……………………………89
附录：阿拉伯音乐研究的历史与现状………………………………95
译后记 ……………………………………………………………… 104

序 言 一

(《音乐的西流——从萨拉森到欧洲》)

岸边成雄

十八世纪以后，近代的西洋音乐在十二平均律和声的基础上获得了飞跃的发展。这是伴随着文艺复兴以来的人文主义与近代资本主义发展，艺术获得自律性发展的一翼。可是东方音乐进入近代以后，在亚洲封建制度的桎梏下，则长期处于停滞状态，没有获得近代精神，因此，即使到了现代仍残留着许多中世纪的东西。这两者形成了鲜明的对照。

但是，如果把中世纪的西洋音乐与东方音乐作个比较的话，就可以看出，它们的情况是完全不同的。当欧洲在封建诸侯与罗马教会的统治下渡过黑暗的中世纪时，在东方，唐朝的极盛与萨拉森的繁荣则并列于世，长安与巴格达作为世界上的两大都城而闪烁着灿烂的光辉。从六世纪到九世纪的唐代音乐吸收了经由西域(中亚)传入的印度音乐，作为宫廷贵族生活的精华而开放出绚丽的花朵。其光芒东照日本，形成了日本奈良平安朝的舞乐时代。另一方面，阿拉伯的音乐从六世纪到十一世纪以东哈里发(巴格达)与西哈里发(科尔多瓦)为中心，统治了西亚与欧洲的一角。后来，其影响甚至波及印度、南洋和中国。说中世纪的东方音乐占优势地位，并不谥美。

欧洲音乐所以能摆脱中世纪的黑暗，迎来近代的曙光，其原因之一就是由于受到阿拉伯音乐的影响。这点在以往的西洋音乐史论述中往往被忽略。这是由于对阿拉伯音乐，广而言之，是对东方音乐关心不够所致。现在，欧美音乐学者中的有心人对这点则是很重视的。

欧美人对阿拉伯音乐的关心并不仅仅局限于中世纪的音乐。在现代音乐的形成过程中，阿拉伯音乐也是有贡献的，现代音乐中的东方主义即是。走到尽头，力图开辟新路的现代音乐家们，从东方音乐中吸取了异国情调，略加变化地运用到自己的作品中，这种情况甚多。但在法国就不仅限于此种程度了，西班牙血统的近代作曲家萨尔瓦多·达尼埃尔对于阿拉伯音乐的研究与德彪西以后现代和声的产生不无关系。今后，如果比较音乐学获得发展，非欧洲音乐的本质得以明确的话，那么阿拉伯音乐对现代音乐局面的打开，也许将有更大的贡献。

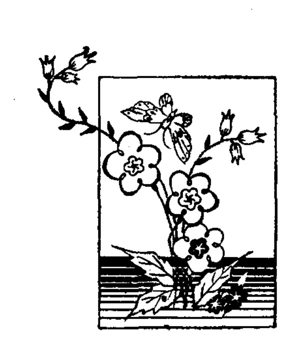
如上所述，横跨欧亚大陆的阿拉伯音乐，无论在历史上，还是在现代，都具有很大的意义。在世界音乐史上，具有如此巨大影响力的音乐，除阿拉伯音乐外，仅有中世纪的印度音乐与近代的欧洲音乐。印度音乐向东流，几乎遍及东方全域。在中世纪，能具有如此之大的传播力，实在令人惊异。近代的欧洲音乐是在世界性的资本主义与机械文明条件下向全世界传播的，这在推行文化世界化的现代，是很自然的现象。阿拉伯音乐流传的地域横跨欧亚大陆，然而这种传播并不是在现代如此世界化方便条件下进行的，它的影响力似乎有某种特异的原因。如果把阿拉伯音乐看作是凭借着精神力量与武力，在未进入近代社会的世界上旁若无人似地游荡的伊斯兰音乐的话，也许就可以了解到这种特异力量之由来了。值得注意的是，阿拉伯音乐的传播方法既不同于凭借宗教力量以和平方式传播的中世纪印度音乐，又不同于凭借着产业资本力量作为商品输送到世界各地的现代欧洲音乐。

现在，在东方有日本、中国、南洋、印度以及阿拉伯五大音乐系统，它们具有各自独立的历史和性格。而阿拉伯音乐的最大特异之点在于它与欧洲音乐的联系，这是其它几种音乐中所不具备的特点。阿拉伯音乐不仅对欧洲有影响，也从希腊学得很多东西，尤其是继承了它的音乐科学性。这种科学性所形成的阿拉伯独特的音体制也是值得特别加以记载的。

过去被认为联系薄弱的西洋音乐与东方音乐，通过阿拉伯音乐而具有了密切的交流。这种事实不能不引起我们东方人的关心。这本小著就是从这点出发，以中世纪阿拉伯音乐与希腊音乐的关系以及近世阿拉伯音乐对西欧音乐的影响为中心，对于想了解、然而一直没有机会了解阿拉伯音乐的日本人，讲解一下阿拉伯音乐历史的概况。为此目的，有必要叙述一下阿拉伯音乐与欧洲音乐发生联系以前的沿革。此外，阿拉伯音乐对于西方和东方的影响有很大的不同之点，这种差异是西方音乐得以兴起、东方音乐未能兴起的原因之一。为了了解这一点，有必要专设一章来简单阐述一下阿拉伯音乐对东方音乐的影响。

在日本，对于东方音乐的研究渐渐摆脱了创始期，但是对于阿拉伯音乐却几乎没有人去研究。与日本对中国、南洋、印度音乐的研究相比，对阿拉伯音乐的研究开始得最迟。已故的饭田忠纯先生如果在世的话，也许能对此项工作有很大的推进，遗憾的是饭田先生去世后，没有人再专门从事音乐学的研究。笔者是从研究中国音乐开始来研究东方音乐的，我所最关心的是把整个东方音乐进行比较，了解它们之间的联系，叙述一个统一的东方音乐史。为此目的，我在对东方各国音乐进行研究的过程中发现，除东亚以外，欧美音乐家对这方面的调查研究是有很大进展的。特别是关于阿拉伯音乐，在日本没有什么可利用的材料，不得不仰赖于西洋人的研究。如附录所述，关于阿拉伯的史料文献过去都是收藏在欧洲各图书馆，很少有印刷件，因此直接研究史料在我国是不大可

能的。最近，古文献(原文或译文)渐渐开始出版，在我国也可能对原著进行研究了，尽管如此，由于笔者手头仅有其中极少数的文献，多数还要依靠西洋人的研究。这也是我所以把《阿拉伯音乐研究的历史与现状》作为附录加以略述之故。



序　言　二

为中译本而作

岸边成雄

我的旧著《音乐的西流——从萨拉森到欧洲》，由中国艺术研究院音乐研究所的郎樱女士译成中文并在中国出版发行，这对我是一种荣誉，我感到十分欣喜。

这部著作是以我三十年前的研究成果为基础写成的。从不断进步着的世界性研究来看，本书有颇多不足之处。但是，考虑到本书所阐述的都是一些最基本的情况，即使在今天可能对读者仍有参考价值，所以我同意将它译成中文出版。除勘误之处外，均按原著译出。

郎樱女士提议将中译本书名更改为《伊斯兰音乐》，我表示同意。因为本书大部分内容均为记述伊斯兰音乐的历史、乐器以及音乐理论。当初，我所以冠书名为《音乐的西流》，系针对日本自明治维新以来所出现的对西洋音乐倾倒的状况，向日本人敲起警钟，告诫人们不要忘记日本及亚洲的传统；让人们了解，西洋音乐的发展也曾受到亚洲的影响，进而唤起日本人对于日本传统的认识。值得庆幸的是，近年来日本人已开始将着眼点转向自己的传统。在这一点上，我以为新中国所走的道路是正确的。

我从事日本音乐史及中国音乐史的研究，特别是唐代音乐史

的研究，已有五十年之久。研究唐代音乐，不了解印度、西亚、中亚的音乐是不行的。本文就是在这一研究的基础上诞生的。书中有许多地方仰赖于法玛先生 (Henry George Farmer) 等西欧学者的研究。我亲自赴西亚进行考察和收集资料，是在本书写成十三年之后的事情。旧著中有些地方拟待来日再作某些修改。这次，此书译成中文出版，如系出自如下考虑，即将五十年代一位日本学者放眼西亚所写的论著介绍给中国读者，那么，我将感到欣慰。

一九八二年六月十六日（七十岁生日）于东京



第一章　伊斯兰音乐的起源

开始具有世界音乐史意义的阿拉伯音乐，不言而喻指的是在七世纪进入伊斯兰时代以后的阿拉伯人的音乐。其源可以认为是阿拉伯沙漠地带固有的原始音乐。虽然量少，但不可否认，在进入伊斯兰时代以前，阿拉伯地区就有了音乐。这种音乐与进入伊斯兰时代以后的音乐相比较，是远远落后、尚未开化的。这种未开化的音乐一跃而形成伊斯兰音乐，这自然使人考虑到外来影响的存在：影响之一是具有美索不达米亚——古代波斯——萨珊王朝波斯传统的波斯音乐；其二是希腊音乐，从最初的伊斯兰王国伍麦叶王朝占据旧希腊的领地开始，直到阿拔斯王朝的哈里发迁移到西班牙的科尔多瓦，形成萨拉森帝国的全盛时期，阿拉伯人经常学习作为希腊学术体系之一的音乐理论；其三，是我个人的见解，印度音乐在伊斯兰音乐的形成过程中也曾作出过贡献。伊斯兰教徒入侵印度，给予印度音乐影响的同时，阿拉伯人也学习了印度自古以来的音乐理论，这也是理所当然的。就如同阿拉伯人把希腊文的学术书籍译成阿拉伯文一样，他们也把萨斯库里特的音乐文献翻译成阿拉伯文，使许多印度音乐文献流传至今，这就是证据。从这点来观察，可以发现印度音乐与阿拉伯音乐在音律体系和调式组织，以及节奏理论上都有相通之处。但是，直到现在，无论是阿拉伯音乐研究家或是印度音乐研究家都没有指出这点。这也许是需要精心思考研究之处吧！

伊斯兰音乐的起源，包括阿拉伯固有的音乐、波斯音乐、希腊音乐以及印度音乐四部分。关于希腊音乐与印度音乐，我准备从

开始与它们接触之时论述，即在伊斯兰音乐形成后的章节(第二、第三、第四章)加以论述。在本章首先叙述一下阿拉伯固有的音乐与波斯音乐融合，形成伊斯兰音乐的过程。

第一节　上古及中古时代的波斯音乐

从文化悠久这点看，波斯音乐比阿拉伯固有的音乐具有更古老的传统，这是勿庸多言的。而且，也不可能想象在阿拉伯的沙漠上能出现古代美索不达米亚和古代波斯那样古老的文化，阿拉伯固有音乐之源恐怕追溯不到纪元前。可以想象得到，阿拉伯音乐几乎从一开始就经常受到波斯音乐的影响，在这种影响下形成它固有的音乐。因此，在这里我们首先探索波斯音乐也是顺理成章之事。

古代波斯音乐的状况几乎完全不清楚。波斯沦为古老的米提亚王国属地的时代不用说了，就是在以后的古代波斯帝国繁荣时代(公元前 538—330 年)，无论是在被亚历山大大帝征服之后的希腊文化时代，或是帝国分裂后的安息王国时代，文献及古迹中几乎都没有流传下任何关于音乐的记载。在与波斯为邻的美索不达米亚平原上，从斯梅尔人的遗迹乌尔王朝(公元前 3500 年左右)的陵墓中发掘出了精巧的箱形竖琴，这可以看出波斯帝国全盛时期已具有相当进步的音乐文化。这种音乐文化可能是在古代美索不达米亚文化的影响之下形成的，其证据就是后来被确认为是萨珊王朝时期的立式竖琴，很明显是属于古代亚述利亚系统的，大约是在萨珊王朝以前从亚述利亚传入波斯的。

但是，不管怎么说，文献和古迹上有记载的、最古的波斯音乐是萨珊王朝的音乐。在文献记载中，阿拉伯的历史学家们描写了各种各样的史实。当然，所描绘的大都是与王宫飨宴和祭礼有关的音乐。根据玛斯·乌係(Mas'ūdi)的记载，萨珊王朝的创始者阿

尔狄西尔·巴贝坎把歌手、演奏家等专门音乐家都作为国家的特殊阶层之一加以对待。歌手在王宫受到恩宠的情况也很多。在科斯罗二世统治时期，萨尔卡什和巴尔巴德这两名歌手曾十分活跃。希腊史学家曾以萨尔卡维斯之名记载过歌手萨尔卡什。巴尔巴德曾为宫廷的飨宴作曲三百六十首；此外，据说他还发明了适用于一个月三十天中每一天的三十个转调法。这里所说的转调法可能指的是调式的变化乃至旋律型的变化。当时已经有了音律、调式和节奏的理论，表现感情的七种调已在王宫中使用。

根据玛斯·乌底的记载，乐器中有柳特、长笛、曼多林、双簧管以及竖琴类。在东波斯的呼罗珊，七弦的竖琴(琼)特别流行。从德黑兰到里海一带，曼多林之类的乐器很流行。但从整体来看，竖琴在波斯最受喜爱，这在考古学中可以得到印证。此外，我们从文献记载中也可以推测出这一点，在萨珊王朝为数不多的音乐家中，竖琴手萨科萨特别受到赞扬。萨珊王朝以后，经过中世纪、近世直到现代，在伊斯兰化了的波斯音乐中，竖琴作为保持伊朗传统的一例在后面还要记述。比文献记载更能够对乐器进行了解的是考古资料。在著名的塔克·依·波斯坦的遗迹中所看到的雕刻上，至少表现出七种乐器。(见图)

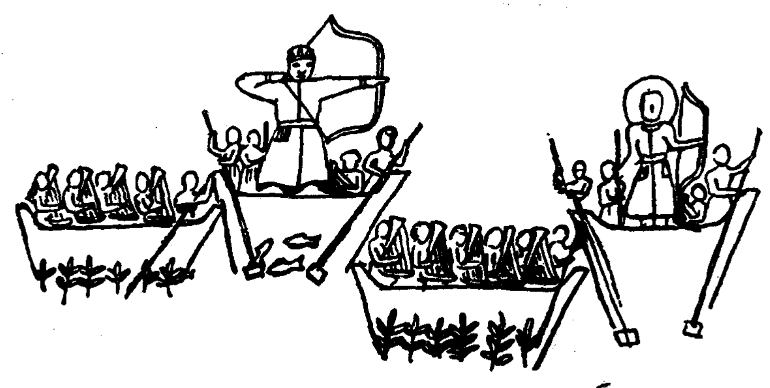


图 一

在描绘国王出猎情景的第一幅浮雕中，前面第一船(右端)有一个乘者弹奏着类似希腊三角琴的弦乐器。这乐器乍一看象立式竖琴，但由于持共鸣箱的方法与竖琴相异，应该考虑它是别的乐器，在文献中称之为温(vin)。把共鸣箱垂直立起，其下端似使用台状物，这在古代东方是没有类似例子的。第三条船与第一条船构图相同，画着相同的乐器。第二条船与第四条船中，除一名划桨者外，有五名竖琴演奏者并坐，颇为壮观，很明显，这竖琴是古代亚述利亚所见到的立式(箱型)竖琴。稍向前倾抱在怀中的共鸣体与亚述利亚的竖琴相比，显得大些，其上端尤其大。弦的数目无法根据浮雕图推测出来，但大体画有六根弦或七根弦，与文献中所记载的七弦是一致的。与亚述利亚的十弦竖琴相比，又可以认为它是相当小的。图上方另画了一只小船，两个划桨手之间的四个人物如拍手状。在古代的东方，在古代的印度，以拍手击音乐节奏的图画经常可见。因此，这也可以解释为打手拍子。

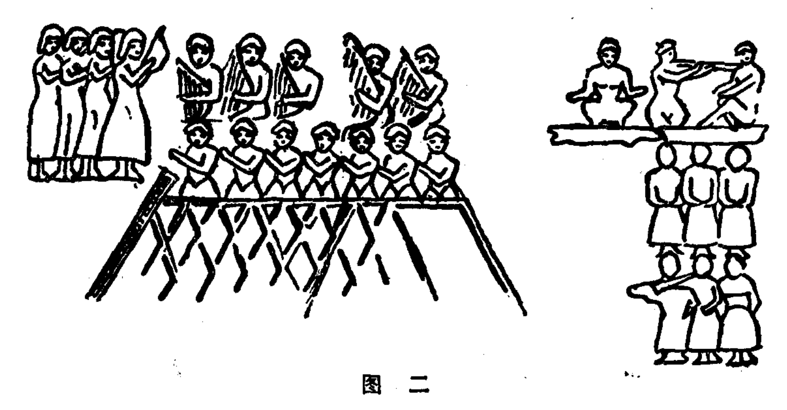


图　二

在第二幅图中，右面乘马武士的背后九个乐人分作三组。最上面一组是坐奏，中间一人吹竖笛，左右两个好象在敲鼓。由于击鼓的方法相异，左方的似在敲横体的两面鼓，右方的似用两手击两个竖体(或是碗形体)的单面鼓。中间一组三个人打着手拍子立奏。

最下面一组三个人也是立奏，左面两位吹竖笛，右面一人击着横体的两面鼓。竖笛是以一只手支撑着，与上面用两只手拿着吹的不同。下组吹的是没有指孔的角或是小号类的，上面吹的有指孔，可能是苇制的洞箫之类。在波斯，即使到现在，小号只用于军队，而洞箫类的奈依(笛)等却是很普及的。图中上段左侧，造的好象是个舞台模样的东西，六个(或是五个)竖琴的演奏者与七个使用不明乐器的乐人并列坐两行。舞台左上方，面对着这些人立着四名乐手(女?)，最前面的乐手用的是风囊笛之类的东西。其后一个人奏的是管笛样的乐器，再后面两个人吹着不知名的笛子。以上这些塔克·依·波斯坦遗迹雕刻画中的乐器，大体表现出萨珊王朝乐器的状况。但是，前面文献中所记载的柳特和曼多林类乐器在雕刻中没有见到。在萨珊王朝著名的工艺品银皿器浮雕上，柳特、小号、三角琴等是一起出现的。第三图就是一例。



图 三

与竖笛演奏者相对，画的是一个正弹奏着柳特的人，那柳特酷似中国的琵琶。由于这个柳特太象琵琶了，人们也许会认为，这是否是中国的琵琶与竖笛一起向西传，成为中国汉代文物西传的一例呢？但是，在别的银皿器上，很明确，画的就是萨珊王朝固有的同样的柳特。这位柳特演奏者的服装与右面竖笛奏者的服装相比，可以看出它是波斯风格的。从这点上考虑，也可以了解到这个柳特是波斯的，而不是中国的琵琶。如后面一章所述，萨珊王朝的柳特称作巴尔布德，它经过健陀罗、西域(今日新疆)，在前汉(公元前二世纪左右)东传到中国。

由于笔者调查所限，萨珊王朝波斯乐器的考古资料就是以上

这些。文献中所说的曼多林没有实物。如果把笛子当作横笛的话(长笛在乐器学上不一定限于横笛)，很难确定实例的有无。雕刻中的竖笛是有簧的双簧管类？或是象箫一类简单的竖笛呢？这只能靠想象而已。相反，在文献中没有记载而在雕刻中出现的有二、三例，如小号、风囊笛、管笛等。但在文献上没有得到印证。

总之在萨珊王朝的乐器中，竖琴被认为是代表性的乐器，它无疑是亚述利亚系统的。有一说认为柳特的波斯名巴尔布德(barbat)是源于希腊、罗马的巴尔比顿(barbiton)；也有人认为该乐器也表现出是受了希腊影响的。但库尔特·萨克斯(Curt Sachs)博士的看法与此正相反，他认为巴尔布德源于梵语 bharbu，希腊的巴尔比顿也许应该属于这个系统。假如确有风囊笛、管笛之类的乐器存在的话，那么萨珊王朝的乐器肯定与古代东方诸国及希腊有联系。关于以上乐器的考证，请参看笔者的拙作《东方的乐器及其历史》一书。

第二节　阿拉伯固有的音乐

穆罕默德创立伊斯兰教(公元 622 年)以前的阿拉伯，处于自然崇拜和偶像崇拜的时代，称之为蒙昧时代。如果说阿拉伯曾经有过自己固有的音乐的话，那么它就产生在这个时代阿拉伯原住民中间。也许它最初就是原始民族部落生活的劳动歌谣或是原始的巫术祭祀舞蹈的伴奏。之后，以希贾兹地方(半岛的西北部，面对红海的南北狭长地带)为中心，商业兴起，阿拉伯沙漠中特有的著名商队开始活跃起来，随之便出现了领队为鼓舞商队队员所唱的民谣。从二、三世纪前后开始，在半岛的南北所建立起的王国的宫廷里，职业性的乐师和歌姬已创作出娱乐或是艺术的音乐。尤其具有特点的是，手持乐器周游各地的游吟诗人所唱的民谣，随着阿拉伯文学进入宫廷，这些民谣渐渐在艺术上获得了发展。这期

间，阿拉伯人从波斯人那里学到了很多东西，这是毋庸论及的。阿拉伯人从半岛南部移居半岛之北，其势力扩展到美索不达米亚和叙利亚的时候，被从圣地驱赶出来的犹太人则经过阿拉伯半岛的西岸（红海沿岸）南下，十分活跃地从事经商活动。在阿拉伯音乐中可以发现有希伯莱音乐的影响，也是很自然的事情。

蒙昧时代的音乐与萨珊王朝及其之前的波斯音乐的情况相反，考古资料几乎近于无，然而弥补此短处的则是文献资料相当丰富。但是，这些文献不是在当时记载下来的，而是几世纪后，通过史学家之手记录下来的。因此，片面性是不可避免的。

下面，让我们把欧洲史学家们根据这些文献资料的研究进行一下综合，以了解一下蒙昧时代音乐的概况吧！

根据现有的阿拉伯文献，按年代来说明蒙昧时代的音乐是困难的，了解得比较详细一些的，大体是伊斯兰教成立以前的公元五、六、七三个世纪。

全世界的古代音乐中，一般都是与宗教结合的祭礼音乐占大部分。可以想象到，处于偶像崇拜时代的阿拉伯，这种音乐也是最兴盛的。伊斯兰教成立以前，阿拉伯音乐已从这个领域摆脱开了。阿拉伯原始音乐中较有价值的，大概可以说是商队之间唱的民谣。根据史学家们的看法，阿拉伯最初的歌谣是胡达(hūdā)，即商队歌。从胡达的基础上发展，产生出一种叫作纳西勃(nasb)的歌谣。在阿拉伯文化地域之一的希贾兹地方，直到六世纪，纳西勃仍是唯一的歌谣型。之后，纳西勃又发展进化，产生出一种叫作戈纳(guina)的形式。从纳西勃到戈纳的推移，正好与后面将要叙述的原始柳特之一的米兹哈尔 (mizhār) 进化成为乌德是同一个时期。所以这样说，是由于商队歌谣的发展，也是与游吟诗人的歌谣发展、乐器的改进密切相联系的。

蒙昧时代文学的主要部分是诗歌。在诗歌中有宗教歌、哀歌、恋歌、颂歌等各种形式。职业诗人已经出现，并创作出一些诗作。

拉比亚(公元495年死)、依本·阿布达(六世纪)等人既是诗人也是歌手。很多诗人为了寻求作诗的环境，手持乐器从这所王宫走到另一所王宫，从这座城市游历到另外一座城市。如依本·卡依兹(约629年死)，他出生于半岛南部的安曼地方，但是他手持竖琴游历了整个阿拉伯半岛，以“阿拉伯人的竖琴手”而闻名。此外，穆罕默德的堂兄弟哈利斯(公元624年死)也是一位游吟诗人。他与穆罕默德无论在职业上或是在政治上都是敌对的，在圣典《古兰经》(第三十一章)中他曾遭受穆罕默德的嘲笑。他在赫拉地方(美索不达米亚)的王宫里追求古老诗歌形式纳西勃，学习新的诗歌形式戈纳，并且在那里以新式乐器乌德取代了古老的柳特米兹哈尔，他并把这种改革带到了麦加。游吟诗人写诗作曲，他们不但使诗歌和乐器获得了发展，而且把一个地方产生的音乐传播到后进地区，他们对整个阿拉伯音乐的发展作出了很大的贡献。

游吟诗人本来的职能是作诗。当然，把他们的诗谱成曲的音乐家也是有的。古代给商队民谣谱曲的情况可能也曾存在过。直到伊斯兰教创建前，王宫里的职业音乐家和歌姬才开始活跃起来。男性音乐家称作姆古汗 (mughan)，女性音乐家称作姆古汗尼亚(mughanniya)。特别是女性音乐家，她们在音乐生活和文学生活中占有重要的地位。当时，哈列姆① 生活还没出现，女性与男性似乎具有同样的自由。除了自由的家庭妇女以外，在宫廷，甚至在一些有社会地位的家庭中，常有一种称作卡依娜(gaina)的歌女，这些歌女也属于旅馆，这可能就是奴隶。但是，她们与哈列姆之女比起来，地位并不低。歌女中外国人特别多，开始时，她们多用(母语，如)希腊语、波斯语等演唱。给歌女伴奏的乐器也有相当一部分是受外来影响的，因此这些音乐自然带有异国风格。

关于乐器，调查一下文献就可以了解清楚。

在蒙昧时代，弦乐器已成为乐器中的精华。在文献中可以看

① 哈列姆：伊斯兰教徒的闺房，除家人外，任何男子不得进入。

到如下这些弦乐器名称：米兹哈尔、吉朗（kiran）、巴尔布德、姆瓦特(muwatter)、乌德(‘ud)、将科(jank)、米扎发(mi’zafa)、姆拉巴(murabba)等。

管乐器有米兹玛尔(mizmār)、库夏巴(quṣṣāba)、斯鲁(ṣūr)，纳库尔(nāqur)。

皮革乐器中可以看到塔卜勒(tabl)、达甫(daff)、卡地布(qudib)等名称。打击乐器中流传着匈吉(ṣinj)、加拉吉里(jalajil)的名称。

吞布尔(tumbūr)这种弦乐器的名称，在当时的文献中虽然未见于记载，但是，据说有证据说明它在实际中是存在的。以上这些乐器包括了伊斯兰时代的许多主要乐器，由此也可以看出，阿拉伯乐器的传统是非常古老悠久的。

弦乐器米兹哈尔可能是蒙昧时代乐器中的代表性乐器，从文献中得知它是以皮张在共鸣箱面上的一种柳特，但它的实体究竟是什么样的，却只能凭借想象。后来，它受到波斯乐器巴尔布德(一种梨型共鸣箱、箱面以木相覆的柳特，与中国、日本琵琶的共鸣箱背面鼓出的形状相似，近似曼多林)的影响，共鸣箱面也改成以木相覆，成为伊斯兰音乐中具有代表性的乐器乌德。从这些描绘中可以大体想象出米兹哈尔的形状。文献上记载，米兹哈尔流传于希贾兹地方和美索不达米亚北部，也许它在整个阿拉伯人中间都曾流传过。吉朗也是柳特的一种，但它与乌德完全不同。这个名称可能是从希伯莱语或叙利亚语的吉纳尔或是肯纳尔一词演变来的(希伯莱语为肯纳尔，纳巴提安语为吉努拉)。巴尔布德，如前所述是波斯的柳特之名称，在叙利亚地方的格萨尼德王朝使用过它。这个名称无疑与小亚细亚和希腊的巴尔比顿有关。但是，希腊的巴尔比顿从考古资料看，它是西塔(琴类)的一种，不属于柳特。巴尔布德在波斯也叫作巴尔比顿。根据库尔特·扎库斯博士的考证，他认为把巴尔布德一词的语源说成是梵语的 bharbu(挂弦之意)更为妥当，再说得严谨些，这一词是源于具有bharbu原型

的印度雅利安语。巴尔布德在离波斯很近的叙利亚地方流行，也许就是由于这种种缘故吧！姆瓦特，在阿拉伯辞典中说它是用指拨弹的一种柳特，详情不知。柳特之一的吞布尔(近似于潘德尔?)在蒙昧时代的文献中没有出现过，但是有名的伊斯兰音乐理论家法拉比(Fārābī公元 950 年死)曾记载说：在他生活的时代，吞布尔是将一根弦分为四十部分。根据伊斯兰教成立以前的调弦法，吞布尔可能是挂有定音档子的。从法比拉这一记载可以看出：在蒙昧时代，吞布尔这种乐器确实曾存在过。

除柳特之外，波斯的竖琴是最引人注目的一种乐器了。将科或是将吉的名称，很明显是来源于波斯语的“琼”(chang)，它自然是在赫拉地方(美索不达米亚)流行。甫萨尔提的一种米扎法是种什么样的乐器，我们无法判断了，恐怕也是一种阿拉伯固有的原始乐器，说不定与巴尔比顿相似。也许由于此故，它才能在从半岛南部的安曼到希贾兹一带得以流行。可以想象出它的形状就象具有四角扁平箱形的吉他一样。从以上的弦乐器可以看出，即使在蒙昧时代也传入了相当数量的外国乐器。真正称得上是阿拉伯固有的、有代表性乐器，只有米兹哈尔和米扎发等。

在管乐器中，米兹玛尔是有代表性的，它也作为管乐器的总称来使用。从狭意来说，米兹玛尔指的是双簧管类(近似于恰尔门拉)，这与印度人把横笛宛西作为管乐器的总称一样，真是异曲同工。在阿拉伯也有称作库夏巴的横笛。米兹玛尔与普及南北各地的乐器相比，它的流传地域较窄，仅流传于希贾兹地区。此外，还有管乐器斯鲁或纳库尔，它们仅出现在《古兰经》的记载中，用它们来奏最后凯歌。

在皮革乐器中，塔卜勒(大鼓)和达甫(手鼓)是著名的，特别是达甫，广为流传。后世的阿拉伯人和波斯人也一直非常喜欢这种乐器，恐怕这也是受到古代中东的影响吧！在东方各地，使用手鼓的情况是极为稀少的。这也可以成为阿拉伯具有西方特点的一例。

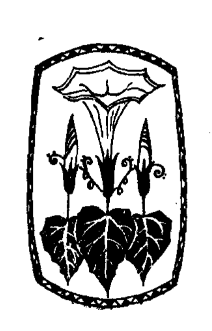
在打击乐器中有金属响板、匈吉、加拉吉里铃和纳库斯(nāqus)，也使用铙钹。此外，在取节奏方面还使用拍子棒卡地布。这些皮革乐器和打击乐器都是些原始性乐器，它们未必都是从古代近东或波斯学得的，可能是从阿拉伯民间产生出来的。但是，手鼓那样的乐器比较进步，有人认为是外来的。

由于资料不足，很难把上述弦乐器、打击乐器等各种乐器的形成与发展按年代顺序加以排列。但是，关于音乐起源的传说或故事却相当多。例如，许多史学家认为，因阿贝尔之死，卡茵由于悲痛所唱的哀歌是最初的歌。此外，由于歌女称作卡依娜，所以近世有种说法，认为卡依娜是卡茵之女。希伯莱人拉梅克之子丘巴尔被认为是肯纳尔的创始者，传说拉梅克是阿拉伯代表性乐器乌德的创始者。另外，又传说拉梅克之子丘巴尔是塔卜勒(大鼓)和达甫(手鼓)的传入者，还传说他的女儿提拉尔是把米扎法(弦乐器)传到阿拉伯的人。这些是对历来十分敏感的阿拉伯人式的传说，但是，有多少真实性，值得怀疑。在相同的传说中，有一说法，认为吞布尔是来源于索德玛人或是萨贝安人(叙利亚的居民)。另外还说，阿拉伯人借用了波斯的奈依(笛子)、斯鲁奈依(双簧管类)，提亚奈依(双管的双簧管)，将科(竖琴)等。

最后，谈一下音乐理论方面的情况。阿拉伯一进入伊斯兰时代就开始从希腊、波斯、印度等国学习到音乐理论知识，形成了东方罕见的、具有科学性的音乐理论。可是，在蒙昧时代的阿拉伯却几乎没有什么音乐理论，歌曲都是用单音、和音、八度音唱的，不知道和声的概念。用塔卜勒、达甫、卡地布这些打击乐器起装饰作用，或是用颤音和回旋音来装饰旋律，仅仅这些而已。把这些称作扎瓦依德(Zawā'id)，这或许是由于重视这种技巧之故吧。

总之，阿拉伯蒙昧时代的音乐，并不是如所想象的那样原始。作为沙漠地带的文化，它进步到相当程度，与它毗邻的有古代的美索不达米亚的音乐和萨珊王朝的波斯音乐。阿拉伯人进出于这些

地区，吸收了他们进步的音乐。阿拉伯人一方面吸收外来的音乐，一方面又坚持把这些作为自己的东西而使其具有阿拉伯固有的性格。这也是仍可以把这个时代称为阿拉伯人固有的音乐时代之故吧！



第二章　伊斯兰音乐的变迁

第一节　伊斯兰教与音乐

预言家穆罕默德(穆罕默德·依本·阿布都拉)举行圣迁，在亚斯利布(麦地那)奠定了伊斯兰文化的基础，那是在公元六二二年九月二十日。这以后的阿拉伯音乐就称作伊斯兰音乐了。但是，由于伊斯兰教的学者把音乐作为信仰上的禁条，因此，伊斯兰教的宗教音乐是不存在的。因而，有人认为阿拉伯的音乐应称作伊斯兰教徒的音乐。伊斯兰教徒每天进行五次祷告，祷告时间一到，役僧就登上寺院尖塔的回廊，向着圣都麦加的方向而立，用双手掩在耳边，用阿拉伯语唱起如下的歌：

“真主，至高无上(四次)！我发誓，只崇拜真主(两次)。我发誓，穆罕默德是真主的使者(两次)。来作礼拜(向右面唱两次)！陆续来吧(向左面唱两次)！真主啊，至高无上(两次)！除了真主再无其他的神明。”

这种阿赞的诵唱旋律如图四所示。

这种旋律由于地区的不同，多少有些异同，但大体是一致的。以不带颤音的、男人的最高声部所唱。这种阿赞，作为阿拉伯音乐旋律的典型，在电影中经常出现，它常使人听后想到伊斯兰教。在近代西洋音乐中，这种旋律和节奏经常被采用。科尔内留斯的歌剧《巴格达的理发师》第二幕的前奏、亨利·拉博的《开罗的修鞋匠玛鲁福》、菲利西安·大卫的《沙漠》、列依埃尔的《东方的交响乐》以及比才的《加米拉》等，在这些音乐中就可以看到采用阿赞旋律
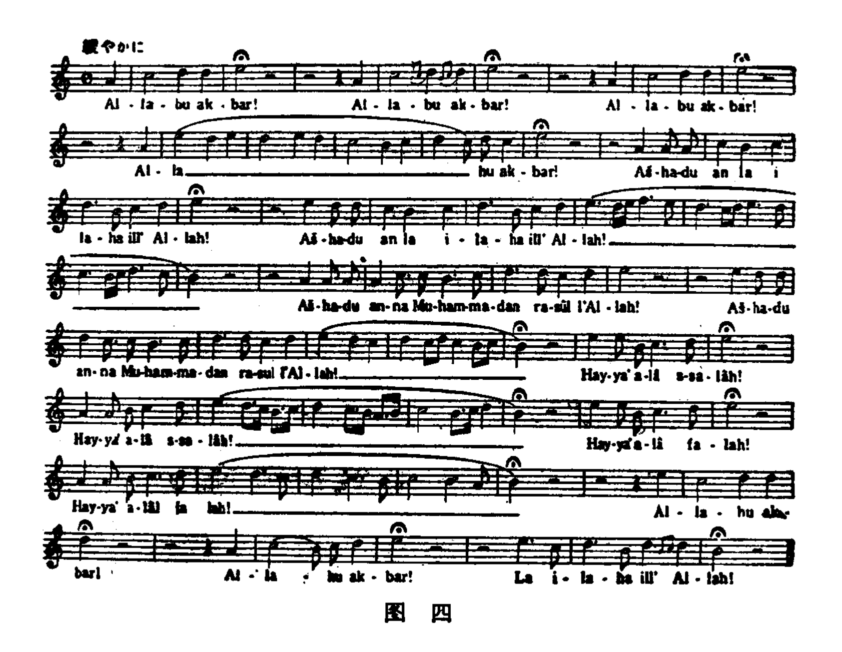


图 四

和节奏的例子。

在伊斯兰教的礼拜中，除阿赞之外，其它的音乐一概不用。阿赞不算作礼拜的一部分。因此，说伊斯兰教没有宗教音乐，并不过分。伊斯兰教有《信仰的表白》、《礼拜》、《斋戒》、《施舍》和《朝觐》五种修行和种种的戒律（生活中禁止杀生、饮酒，不吃猪肉，饭食上也有如法与不如法的规定），严格要求节制生活。作为娱乐的音乐，在这样的宗教中无疑也被列为禁止之列。与此正相反，基督教却独霸音乐，在礼仪上演奏音乐。但是，即使如此，进入伊斯兰教时代的阿拉伯音乐，作为一种艺术仍然获得很大发展，作为一门科学得到研究。当然，这种音乐不是宗教音乐，而是世俗音乐，问题在于伊斯兰教是如何对待生活中的俗乐的。

在《古兰经》上没有看到一句批判音乐的语言。对阿拉伯人的社会生活中，音乐几乎是不可缺少的一部分这一事实尤其没有从

正面去加以理解。赛姆人种对于"酒、色、声"的非难,并不是新奇之事。希伯莱人和非尼基人对于"酒、色、声"也持有洁癖性。关于对伊斯兰教徒"欣赏音乐"一事所持批判的由来,学者们的意见分为两派。一派认为起源于穆罕默德本人,另一派则认为是起源于阿拔斯王朝的学者们,因为他们嫉妒对音乐及音乐家的过分关心。在《古兰经》上没有明确的规定,可能也是引起这场争论的一个基本原因。根据穆罕默德之妻阿依夏的故事和其它一些传说,如下这种考虑是妥当的:即穆罕默德是反对买卖奴隶歌女和将歌女据为己有的,反对让歌女来诵唱《古兰经》。但是,他也承认音乐是生活中不可缺少的一部分。因此,穆罕默德娶了他的颂词作者哈桑的歌女西琳为妻。穆罕默德以一夫一妻作为理想,但作为从过去的一夫多妻的习惯向他的理想过渡的实际策略,他承认一夫四妻制。这四个妻子都是正妻,必须得到平等的爱。从这种意义上说,歌女西琳也是他的正妻。

如上所述,阿拉伯音乐虽然没有作为宗教音乐而积极地被利用,但作为娱乐音乐存在于生活中也是被认可的。由于《古兰经》以及穆罕默德的基本态度,阿拉伯音乐作为俗乐获得了发展。

伊斯兰音乐,大致是随着伊斯兰文化的盛衰而兴废,直到十三世纪萨拉森帝国的崩溃之前,它的历史大体可以分为如下几个阶段(根据法玛的《阿拉伯音乐史——至十三世纪》一书):

一、正统哈里发时代	632—661
二、伍麦叶王朝时代	661—750
三、阿拔斯王朝时代	
(一)全盛期	750—847
四、阿拔斯王朝时代	
(二)衰退期	847—945
五、阿拔斯王朝时代	
(三)崩溃期	945—1258

也就是说，穆罕默德死后，作为收拾时局的正统派哈里发统治了三十年。之后，伍麦叶王朝的兴盛时期延续了约一百年。阿拔斯王朝当政的最初一百年是全盛时期，以后的一百年已经显示出走下坡路的最初症状，最后的三百年是崩溃期。

但是，在这个时代的划分中，在科尔多瓦的西哈里发(后伍麦叶王朝)的音乐盛衰没有考虑在内。阿拔斯王朝衰退期则正是科尔多瓦乐派兴盛期的开始，这是一件不可忽视的事实。此外，东西哈里发崩溃以后的伊斯兰音乐在法玛先生上述的时代划分中也没有考虑在内。萨拉森帝国崩溃以后，赛尔柱土耳其和奥斯曼土耳其统治了伊斯兰地域。其后分裂直至今。这期间，无论是波斯，还是土耳其，都受到了伊斯兰音乐的渗透。由于波斯具有悠久的音乐传统，所以波斯音乐在伊斯兰音乐中别具特色。土耳其音乐也具有阿拉伯音乐中所没有的特殊性。现在，有的地方也象土耳其共和国一样开始摄取西洋音乐。十三世纪，萨拉森帝国崩溃以后到二十世纪，这期间的伊斯兰音乐如所说的那样，是西哈里发衰退期的延长。但是，从实质上说，文化是不会有衰退的，称作衰退期有语病，莫如称十三世纪以后的音乐为停滞期。

我试着对阿拉伯音乐史进行了另外一种分期：

一、蒙昧音乐时代	古代—六世纪
二、伊斯兰音乐时代	
(一)兴盛期	622—750
(二)全盛期	750—847
(三)停滞期	847—现代
三、世界音乐时代	现代及将来

在这里，最为显著之点是伊斯兰音乐经历了约一千年之久的停滞期。近代社会文化停滞是东方共同的现象，因此，伊斯兰文化也不例外。在这个停滞期内，东方的专制政治和奴隶制占统治地位。在近代的土耳其，推行了一些封建政治，自然也是集权的封建

制。伊斯兰地域直到近代几乎仍没有摆脱东方的奴隶社会范畴，它没有经历封建社会。到了现代，由于世界资本主义西欧势力的侵入，加剧了半殖民地化了。音乐文化也受到这种社会变化的支配，然而，即使在现代，土耳其除外，其他国家几乎仍然执拗地爱好着东方奴隶社会的音乐。

第二节 兴 盛 期

一、正统哈里发时代

哈里发（后继者之意）在穆罕默德去世后成为伊斯兰地域的统治组织。最初，伊斯兰地域还没有采取国家的形态，由穆罕默德的四个得意弟子艾卜·伯克尔（632 年）、欧麦尔（634 年）、奥斯曼（644 年）以及阿里（656 年）相继继承哈里发的地位。巴比伦、美索不达米亚、叙利亚以及埃及加入了伊斯兰教圈。但是，音乐在此时期没有什么进展。原因之一是由于在伊斯兰教中对音乐的承认可否问题暧昧，有否定音乐的趋势。

原来，在伊斯兰教中把“禁止娱乐”称作玛哈里。在艾卜·伯克尔统治时期，音乐似乎是被禁止过，但缺乏有力的证据。据说有两名歌女的手腕被切掉，牙齿被拔掉，使她们无法再演奏、演唱。而施行这一残暴行动的主要人物阿尔·穆哈吉尔却受到了艾卜·伯克尔的嘉奖。

到欧麦尔统治时期，情况多少有些变化。他曾在穆罕默德家中欣赏过歌女的演唱。他从思想上对不能够诵唱《古兰经》一事抱有怀疑。据说他儿子阿希姆是位非常热衷于音乐的人。

在奥斯曼统治时代，由于征服了波斯和拜占廷帝国，无论是政治或是社会，都为之一变，生活富裕而且繁华起来，甚至今日朴素的希贾兹地方（哈里发所在地麦地那就是它的中心地）也开始了华美的音乐生活。

最后一位哈里发阿里，本人就是诗人。他认为科学、文学以及音乐的研究是正统的。从此以后，伊斯兰音乐才开拓了光辉的前景。

这时期(约半个世纪)值得记载的显著变化是男性音乐家的活跃。在蒙昧时代，主要是女性音乐家及歌婢从事音乐活动。奥斯曼统治时，希贾兹地方出现了男性职业音乐师。拜占廷、叙利亚、波斯、赫拉地方自古以来就有男性音乐家，而在希贾兹到此时，男性音乐家才渐渐出现，把他们称作木坎纳斯(mukhannath)。据说在麦地那，音乐就是从木坎纳斯开始的。过去的乐人，无论是男是女，多是奴隶和外国人。但木坎纳斯则多是自由人和阿拉伯人。作为最早的木坎纳斯而闻名的突瓦依斯（Tuwais）就是由麦地那的自由人卡力甫·维特曼的母亲培育出来的。突瓦依斯年轻的时候，被波斯奴隶的歌声所感动，以此为契机开始学习音乐，成为当时最有名的歌手。由于他是木坎纳斯，无论走到那里都受到款待，在宫廷贵族之间十分受尊敬。从这个时代起，以音乐家身份成为社会名人的也不少，其中也有奴隶的子弟变成自由人的。

在这个时代，技术上没有出现什么值得注目的变化。乐器的种类几乎没有增加(圆号的一种布库(būq）开始出现于文献)，但是人们对乐器的喜爱发生了变化。南部安曼地方十分流行的米扎发在希贾兹地带也开始流行。此外，六世纪初从赫拉地方传入的乌德取代了阿拉伯固有的柳特米兹哈尔，广为流传。前面所说的歌手突瓦依斯，他不用伴奏，自己敲手鼓演唱。用米兹哈尔或米扎发伴奏的歌手们也多改用乌德作为伴奏乐器。正如前所述，米兹哈尔是共鸣体面张皮的阿拉伯固有的原始柳特，而乌德则是受波斯的巴尔布德影响、用木张在共鸣箱面上的、比较进步的一种柳特，也许由于此故才这样得以广泛流传。后世的乌德成为阿拉伯音乐重要的传统，而这种传统的萌芽在此时已出现了。

二、伍麦叶王朝时代

哈里发阿里死后，政权落入伍麦叶王朝手中。伍麦叶王朝统治阿拉伯也有一百年之久，因为他们是异教徒，没能成为哈里发。为此故，把伍麦叶王朝以前的哈里发称作正统派哈里发。

如果说正统派哈里发对伊斯兰宗教圈的形成做出了贡献的话，那么伍麦叶王朝对伊斯兰帝国的建立是立下了功勋的。东起印度河、西至西班牙的辽阔版图，就是由这个王朝建立起来的。首都从麦地那迁至叙利亚的大马士革，迁都后与拜占廷帝国和波斯的接触更加密切了，文化上获得了发展。此外，伊斯兰文化的西进也成为欧洲文艺复兴的导因之一，其胎动在伍麦叶王朝已可感受到。

让我们按十二代王的顺序简单回顾一下伍麦叶王朝的变迁。第一代王穆阿威叶一世（公元 661—680 年）是一位懂得科学和艺术的君王，他征服了希腊的旧领地，开始摄取希腊的科学。他对科学和艺术的这种态度，对以后有很大意义。第二代王韦立德一世（公元 680—683 年）也是一位音乐的热烈爱好者，他受到人们非议，说他把严格的伊斯兰教徒的宫廷无神论化了。第三、第四、第五、第六代王都是音乐的保护者。第七代王维玛尔二世（公元717—720年）却是个信仰虔诚的伊斯兰教徒，他把艺术从宫廷驱赶出去，这是唯一的音乐受难的时代。第八代王亚吉特二世（公元 720—724 年）不仅再次把诗和音乐召回宫廷，他本人也被称为“没有宗教的人”。他摆脱宗教的偏见，放任自由，他宠爱歌姬萨尔拉姆和哈巴巴，甚至在政治上也受她们的影响。其子第十代王瓦利德二世（公元 743—744 年）统治时期是伍麦叶王朝音乐的全盛时期，同时王朝也向着衰退迈出了第一步。瓦利德二世不仅是音乐的最高保护者，他本人也很会唱歌，是演奏乌德和塔卜勒的名手，作诗、作曲也具有第一流水平。他在位仅二年，但在这期间他对音乐的贡

献是巨大的。他之后又经历了两代君王，伍麦叶王朝就覆灭了。这也即是一方面接受着拜占廷和波斯的影响、一方面又走着自己道路的阿拉伯民族音乐的终结。以后，在西方伊比利亚半岛的安达鲁西雅展开的西欧性的伊斯兰文化中，这种音乐变换了姿态再现

在专制君主哈里发的这种保护下，音乐以及音乐家的社会地位顿时提高。值得注目的是在形成君主专制和奴隶制社会的过程中，音乐不再简单成为奴隶的职务。自由人的音乐家在宫廷和贵族之间十分受尊敬。但是，即使如此，音乐家也没有成为一个独立的阶级。他们组成一种叫戈尔德的剧团形式，应邀赴宫廷及贵族、豪门的宅邸，成为供艺术爱好者们业余消遣的对象。在这些宅邸一般都要雇用歌姬，因此，训练这些歌姬也是职业音乐家的任务。这种职业组织的发展与以前那种属于个人专有或如游吟诗人那样自由歌手相比，还是进了一步。

在这个时代的演奏会，有些特点是很有趣的。如在萨珊王朝的波斯，在听众与演奏者之间要隔上一层很厚的幕。在伍麦叶王朝，除了哈列姆的贵妇人陪席以外，不再拉幕布了。再进一步，演奏者就在听众面前演唱或是坐在长条椅子上演奏。这也许是音乐家的社会地位提高的结果吧！

关于技术方面也有些值得记载的情况。如前所述，伍麦叶王朝的初期，征服了旧希腊的领地。其结果，希腊文献开始译成阿拉伯文，阿拉伯人能够阅读希腊的音乐理论书籍了。阿拉伯文中的音乐一词 musiqi 就是这时从希腊语中吸取的。但是，吸收希腊音乐理论开花结果的时代却是在以后的阿拔斯王朝。

希贾兹地方自古以来就使用阿拉伯音阶，在赫拉地方以及戈桑的阿拉伯人用毕达哥拉斯的音阶。六世纪末，当时乌德从赫拉地方传入纳德尔地方时，人们试着把毕达哥拉斯的音阶用于乌德。这些情况虽尚不能判明，但至少希贾兹地方的阿拉伯人具有与拜

占廷和波斯不同音阶这一事实是确实的。

阿拉伯人从波斯和拜占廷获得了些什么呢？这一问题几乎是不清楚的。但可以想象出，他们从波斯方面获得了不少关于乐器方面的知识。波斯的达斯坦(弦乐器的指板)在阿拉伯用于乌德和弹拨尔(tambur)上。此外，乌德的调弦法也是根据波斯的调弦法变化来的。也就是说，古代阿拉伯的调弦是C—D—G—a，而新的调弦法则是A—D—G—a。乌德的第一弦与第四弦各自根据波斯名称叫作兹尔和比姆；第二弦和第三弦沿用阿拉伯名称穆斯和穆赛勒斯。但是应该铭记，尽管它们多少受了一些外来的影响，但还没有达到失去阿拉伯固有性格的地步。

在节奏与调式方面，比正统哈里发时代有了很大进步。在文献上记有七种节奏型。调式则根据主调音(开放弦、第一指、第二指以及第三指)的情况分类，一共是八种调式。例如有称作《第三指科斯的开放弦》调、《第二指科斯的第一指》调等等。

这个时代有无乐谱尚不明。到了阿拔斯王朝类似乐谱的东西才出现。在伍麦叶时代，作曲被理解为一种秘术。在音乐方面有流派和体系，由老师口授给弟子，这点与我国封建时代的音乐一模一样。

那时还不了解今天意义的和声。当时的音乐家认为最重要的是，多种乐器"象一个人演奏一样"整齐地追随着旋律，大量使用装饰音，喜欢使用似今天装饰性长倚音之类的东西。

在乐器上也稍有变化。公元六八四年从波斯运来的奴隶带来了一种柳特。从波斯传入的柳特有数种，以示区别把它称作乌德·法里西。在阿拔斯王朝最初的五十年内，著名的理论家扎尔扎尔(后面另有记述)将它改造成乌德·阿尔·夏布特，这之前一直沿用乌德·法里西这个名称。有时在记载中也出现巴尔布德这个波斯名称，但那已成为过去的东西了。在吞布尔的流行地伊拉克，出现了与吞布尔调弦法相同的乌德。这种乌德有两根弦，以从波斯

的调弦法学得的弦名兹尔和比姆作为它的弦名。过去的吞布尔在希贾兹和叙利亚一带也流行，为了演奏出蒙昧时代以来的旋律，特别要使用根据古老音阶而创立的调弦法吞布尔·阿尔·米扎尼。将科（竖琴）也是受人喜爱的乐器。米兹玛尔（双簧管）、塔卜勒（大鼓）以及达甫（手鼓）仍是代表性的乐器。以米兹玛尔奏旋律，以乌德为伴奏的所谓演奏典型，就是产生于此时的。

特别值得记载一笔的是，从这时起开始出现了阿拉伯文的音乐文献。根据法玛先生的《阿拉伯音乐史》（1929 年版）介绍，现今所知的最古老的音乐文献是优尼斯·阿里·卡梯卜（Yūnus al-Kātib）的著作。其后是依本·阿里·卡尔比（Ibn al-Kalbi，公元 819 年死）的《旋律之书》，以及《歌女之书》，据说这些著作成为后世音乐书籍的典范。著名的依斯法哈尼（Isfahani，公元 967 年死）的著作《歌曲大全》也是在上述著作的基础上写成的。

最后，让我们举出三、四名当时的名手和歌姬。男歌手中有依本·麦斯吉哈（公元 715 年死）和依本·赛利吉（公元634—726年）。前者是伍麦叶王朝最早的名歌手。他是出生于麦加的自由人，曾赴叙利亚和波斯专修音乐，后来在大马士革应招，他作为歌手的名声立刻在全国传开。后者是前者依本·麦斯吉哈的弟子。他是突厥人奴隶之子，但在麦地那成为自由人，他也曾受教于前面提到过的突瓦依斯。据说他是悲歌名手，由于得到豪门名家的赞助也立刻扬名。把波斯的柳特（乌德·法里西）传入阿拉伯的正是此人。这二人留名于伍麦叶王朝音乐的珍贵记录上，仅从这点出发，他们也是值得纪念的人物。

在女性音乐家中，伍麦叶王朝最著名的歌姬首推加米拉（约公元 720 年死），她是麦地那的自由人，她在有保护人以前就演唱一些自己创作的歌曲，在麦地那颇有名气。在她身旁聚集着许多歌婢，受着她的培育。她离开保护人以后结了婚，婚后她为麦地那和麦加的专门音乐家以及爱好者们建造了练习场。上面述叙过的两

名歌手及许多音乐家和诗人经常成为这里的听讲者。伍麦叶王朝最盛大的音乐仪式可算是这位最有名的女音乐家去麦加的朝觐以及举行的祭典了。韦立德一世(公元705—715年)时，由加米拉率领着全体男女音乐家、诗人、音乐爱好者以及五十名歌婢去到麦加。当他们返回麦地那时，举行了三天盛况空前的祭典。第一天和第二天，以加米拉为首的著名音乐家们举行独唱、独奏或是二、三人一起的演出；到了第三天，加米拉把手持柳特的五十名歌婢安置在幕后，她自己拿着柳特，在歌婢的伴奏下演唱。据说赛拉麦、哈巴卜(后面有叙述)等著名女音乐家也以同样的方式演唱过。

加米拉的弟子非常多，而且包括许多著名的歌手。前面提到过的两名男音乐家也是出自于她的门下。她的歌婢弟子更是数不胜数，其中著名的有两个，赛拉麦和哈巴卜。赛拉麦·库斯比较闻名，她是混血的奴隶，亚吉特二世当王子时曾用三千第纳尔[①]把她买下来，她深受王子的宠爱。亚吉特即位后又将其爱移至哈巴卜身上。赛拉麦曾长期受宠于亚吉特二世的继承者。哈巴卜也是亚吉特二世当王子时用四千第纳尔买来的歌婢。当时王子的哥哥哈里发·斯列依曼对此非常生气，并命令他立即将歌婢退回。亚吉特二世即位后(公元720年)，哈巴卜再次受宠。据说四年后她死去的时候，亚吉特的意志完全消沉了，一周后他也随之死去。

根据法玛先生的观点，伍麦叶王朝音乐的特征可以归纳为以下三点：

(一)伍麦叶王朝对伊斯兰教是冷淡的，伊斯兰教以前具有的对音乐的偏爱再次出现。

(二)迁都大马士革的结果，使叙利亚地方的特色得以发挥。北方的希腊·赛米提克文化开始创立新的音乐理论。

(三)在乐器方面，受波斯影响很深。

但是，法玛先生认为不能对(二)、(三)过分夸大地去加以评

① 第纳尔为金币名称。

价。这是由于外国对于阿拉伯固有音乐的影响从蒙昧时代就存在，而阿拉伯音乐的固有性仍没有失去。特别是希腊科学的影响，其效果还是到了阿拔斯王朝才大大显现出来。

第三节　全　盛　期

公元七五〇年阿布尔·阿拔斯推翻了伍麦叶王朝，建立起阿拔斯王朝。这个王朝直到公元一二五八年被蒙古人灭亡，经历了约五百年之久。它保持了东起波斯，西至非洲北岸的辽阔版图，是个大国。阿拔斯王朝的兴盛期是最初的一百年。它的版图没有到达伊比利亚半岛，但在那里，伍麦叶王朝的后裔建立起后伍麦叶王朝。后伍麦叶王朝是由阿卜杜勒·赖哈曼一世建立起来的。他于公元七五五年被阿拔斯驱逐，通过北阿向西渡海到达前伍麦叶王朝的旧领地西班牙，以科尔多瓦为首都建立起后伍麦叶王朝。这个王朝直到一四九二年被西班牙王国扫荡掉，一直在欧洲的一角保持着阿拉伯人的势力范围。后伍麦叶王朝在暴君"小桑丘"，即阿卜杜勒·赖吟·依布内尔·曼苏尔（公元 1099 年死）之前的二百五十年间，把萨拉森文化的精华集中于科尔多瓦，照亮了黑暗的中世纪欧洲，给文艺复兴带来了曙光。但以后，王朝把首府迁至格拉纳达，由于内乱外患，渐渐失势，文化也走向衰退。音乐的盛衰也是沿着同样的道路。值得注意的是，东哈里发与西哈里发的盛期是错开来的。东哈里发从公元七五〇年起约有一百年是巴格达的全盛期，这一时期终止时，西哈里发在其后约有一百五十年是引以为自豪的"科尔多瓦的荣誉"时期。也就是说这种观点认为萨拉森音乐的中心是由东移向西的。他们认为阿拔斯王朝的黄金时代只不过是学习希腊的科学性音乐理论、从而建立起阿拉伯音乐理论的体系而已，而科尔多瓦学派则使它达到顶峰。以巴格达为中心的阿拔斯执政的最初一百年的文化，显示了萨拉森文化的最高

峰。而在音乐领域里，伍麦叶王朝或在伍麦叶王朝以前就存在的阿拉伯性、波斯性的东方音乐得以抬头发展。应把这种音乐与西班牙的希腊性、欧洲性的科尔多瓦乐派截然区分开来。本节把公元七五〇年至一四九二年这期间分为两个时期加以论述:

一、巴格达全盛期(阿拔斯王朝全盛期)

二、科尔多瓦全盛期(后伍麦叶王朝全盛期)

一、巴格达全盛期

由阿布尔·阿拔斯建立起来的阿拔斯王朝不象前一个朝代伍麦叶王朝那样对伊斯兰教不关心。然而，把音乐作为生活的一部分而热心加以采用这一点上,阿拔斯王朝并不亚于前一个王朝。第一代王曼苏尔自己虽然对音乐无兴趣,但是他把首都迁至巴格达,建造了空前宏伟的城市，为音乐文化的繁荣奠定了基础。他不惜挥霍重金,建造了豪华的宫殿、寺院、大学,不间断地举行盛大的祭典和宴会。当时的巴格达真可与同时代的中国唐代首都长安的繁华相媲美了。文学、科学、哲学、艺术等文化全面受到保护与奖励。这时期在文学方面被称为“阿拉伯文学的奥格斯琴时代”。这与当时基督教欧洲西雅尔玛尼的野蛮统治成为鲜明的对照。宫廷成为专门音乐家和歌姬云聚之处。据说象易卜拉欣·穆斯里(Ibrāhim Mausili) 那样著名的乐师一次就得到王的赐物达十五万第纳尔。

第三代王玛布提 (公元 775—785 年) 不仅是位非常热爱音乐的人,他自己也很擅长音乐。云集在他门下的无数音乐家中,哈卡姆·瓦迪(HakamWadī)、易卜拉欣·穆斯里、雅加德·哈吾拉等人都是很杰出的。但是，有趣的是这位王却禁止他的两个儿子接触音乐,他也曾以进入过两位王子的宫殿为理由惩罚过乐师。

第五代王哈伦·赖世德(公元 786—809 年)的名字在《一千零一夜》的故事中闻名于全世界。在巴格达豪华的生活中,音乐与修辞学、诗、历史学、法律、科学、医学等各门科学艺术一起受到他的

保护。依本·加米(Ibn Jāmi)、扎尔扎尔(Zalzal)等理论家的辈出也是自然之事。第六代王阿明在宴会上让一百名歌姬表演，这已成为故事流传后世。

第七代王麦蒙时期(公元813—833年)，值得记载的是希腊科学受到了尊重。在巴格达创建了名为“智慧馆”的大学。下一代王木达西姆特别奖励人们把希腊文和叙利亚文的科学艺术书籍译成阿拉伯文，启用了有名的肯迪(Kindī)。

另一方面，在西哈里发，这一百年可称作准备期。约从第三代王哈卡姆一世(公元796—822年)开始，在安达鲁西雅地方，音乐开始获得重要的地位。音乐家们陆续从麦地那移居来，其中涌现出理论家扎尔亚布(Ziryab)，并创建了他的学派。这个学派中理论家辈出，这是下个时期的事情了。

这时期的音乐由于受到繁华的萨拉森帝国的宠待，在各方面都充实发展起来。首先谈谈音乐家，他们在宫廷、贵族、富豪门下具有特殊的地位，但是他们与原来一样，在法律上没有得到保证的地位。虽然不能把他们称作犯罪的人，但在宗教方面他们得不到赏识。即使在宫廷，有时也存在担负苛酷责任的危险。尽管如此，他们的命运与九个世纪以后的海顿和莫扎特的命运相比，确实还算不错了。

在乐人中，专门的名家另当别论，一般有专门演奏乐器的乐师和歌姬两类。有名的音乐家把乐师和歌姬组织起来，亲自主办学校，训练他们，形成类似流派的体系。名音乐家在显贵面前演奏时，他们与听众之间不用拉幕布隔开，这就是名家与普通乐人区别之所在。

巴格达的黄金时代所以被誉为音乐的全盛时代，基本原因在于音乐没有受到伊斯兰教禁条的束缚，以及吸取了希腊的科学。理论家不象过去那样，活动仅限于在宫廷，他们在公众的政治生活中也占有一定的地位。

这个时代有代表性的理论家，首先要举出依本·加米尔，他是贵族出身，他的继父是音乐家，因此他从小就受到音乐教育，成为歌手。他的一生是富于传奇性的，他曾一度被驱赶出巴格达，他重返巴格达时(哈伦王执政时代)，他的同学易卜拉欣·穆斯里正掌握着宫廷的音乐，他们之间展开了激烈的竞争。最后，依本·加米尔似乎是对他的宿敌让了步。

易卜拉欣·穆斯里(公元 742—804)是有波斯贵族血统的，但他在阿拉伯养育成人，就和出生在阿拉伯一样，他在波斯学习以后到了巴格达，与依本·加米尔同受一位老师指教。他忽然受到王宫的宠爱，在第五代王哈伦当政时，他占据了乐人的领导地位，被称为是王的"年幼的朋友"。他与依本·加米尔展开了竞争，但由于他有儿子伊斯哈格(Isḥaq Mauṣilī)和义弟扎尔扎尔为后援，最后取得了胜利。他每月从王宫得到一万第尔汗① 的收入，从他所设立的音乐学校中，又可收益二千四百万第尔汗。他的豪华的宅邸成为世人传说的话题。无论在歌手中或是在乐器演奏者中间，他都是名冠第一，在作曲家中也没有人能与之匹敌。据说他所作的曲有九百首以上，他作为七种新调的创始者在阿拉伯乐坛史上也是占有重要位置的。据说，他死前躺在病床上，哈里发哈伦曾去看望过他。在埋葬他的仪式上，哈里发哈伦还曾亲自为他祈祷。作为乐人，这种待遇可视为是破天荒的荣誉。他的名字在《一千零一夜》故事中出现过，为现今世界各国人民所知。

扎尔扎尔(公元 791 年死)是易卜拉欣·穆斯里数名弟子中最杰出的一位。他在音乐理论上所作的贡献是特别值得加以记载的。他在乌德的演奏技术上超过穆斯里，他用乌德演奏出阿拉伯音乐中特有的中立三度$\left(\frac{21}{27}\right)$音，给阿拉伯音阶带来了革命。此外，他改良了乌德，制作出比波斯型更完美的乌德(乌德·夏布特)。但是，由

① 第尔汗为银币名称。

于他没有取悦哈里发哈伦，不幸被投入监狱。晚年未能有所作为。

玛法提(公元 779—839 年)是哈里发哈伦的异母弟，在哈伦的哈列姆中当一名音乐家。哈伦死后，他的闻名不是由于王子之故，而是由于他是一位音乐专门家。他是波斯风格浪漫派音乐的主要演唱家，他与阿拉伯传统音乐派的伊斯哈格·穆斯里(公元 767—850)展开了激烈的争论。

伊斯哈格·穆斯里是前面提到的易卜拉欣·穆斯里的儿子。他从幼年时起，在精心的安排下，学习了所有的音乐技术与学问，并从专门的老师学习了阿拉伯学问的有关基础知识，使他成为一个受过完全教育的、全能的音乐家兼音乐学者。虽然，在唱歌的音色上有人能胜过他，但是在艺术性方面，他却能压倒其它人。作为器乐演奏家毫无疑义，他名列第一。他的名声不但在当时远扬，同时也名留后世，这是由于他在文献方面的贡献。他写过十几部著作，是十世纪末最杰出的著作家。关于音乐和音乐家的许多著作中，《歌之书》是代表作，最为流行。

与其说肯迪(公元 874 年死)是音乐家，莫如说他是音乐学者。当时的人们把他称作哲学家，他也是阿拉伯自然科学的开拓者。他是位非常多产的著作家，所著的音乐书籍也很多，《大作曲法》、《音谱论》、《节奏论》、《音乐艺术序说》、《作曲的知识》、《音乐的故事》、《旋律法及乌德艺术纲要》等书是著名的，至少在两个世纪内，这些书作为音乐书籍的典范而影响很大。除上述的著作以外，他的其它著作收藏在大英博物馆、柏林国立图书馆等。他的著作成为研究阿拉伯音乐的主要文献。

作为安达鲁西雅(西班牙)的扎尔亚布学派之祖而著名的扎尔亚布，其原名很长，扎尔亚布只是他的绰号，他的绰号更为流行。在哈里发玛发提时代，他最初在巴格达曾是伊斯哈格·穆斯里的弟子。到了哈里发哈伦时代，他出现于王宫，立刻得宠，但由于与其师伊斯哈格·穆斯里之间的竞争，他决心离开巴格达。他首先到

了西非洲的突尼斯，进入当地的色尔丹王廷。在那里由于所唱歌曲的歌词犯了忌讳，他被驱逐。于是，他渡海在安达鲁西雅地方上陆，受到了西哈里发哈卡姆一世的接待，继而受阿卜杜勒·赖哈曼二世恳切的邀请，他来到都城科尔多瓦，每年受俸禄四万第纳尔，成为王宫的乐人。他用鹰羽制成了弹拨乌德的爪，以此取代了过去的木爪，并给乌德加上了第五根弦，使乌德扩大了音域和音量。但是，他的最大的业绩乃是在科尔多瓦设立了他的音乐学校，在他的弟子中音乐家辈出，他的学派里培育出西哈里发音乐时代具有代表性的音乐家。

二、科尔多瓦全盛期

巴格达的阿巴斯王朝经过最初一百年的兴盛期以后，已经开始走下坡路。土耳其的雇佣兵开始在国内占有势力，左右政治，这是以后土耳其人统治伊斯兰地域的前兆。波斯、呼罗珊、塔巴利斯坦、特朗斯奥库茨纳、约旦等地独立。在西哈里发势力范围内，摩洛哥、突尼斯、埃及等地也叛离。东哈里发虽然努力恢复正统派，但与一百余年前的豪华繁荣相比，仍摆脱不了贫弱的状况。然而在西哈里发，继前一百年的萌芽期后则迎来了灿烂的开花期。

在东哈里发，穆台瓦基勒（公元847—861年）是开始走向崩溃时期的第一位君王。在他统治时期，仍有很显著的业绩。伊斯哈格·穆斯里和肯迪的活动期间正在此时。音乐著作家也很多，其中最著名的有肯迪和作为旅行家而著名的依本·库尔达德比（Ibn Khurdādhbiḥ）。穆台瓦基勒把首都迁至萨玛腊，在那里建造豪华的宫殿，沉迷于舞乐，但无论如何也不及过去荣华富贵了。他的第五代后裔哈里发穆塔米德（公元870—892年）又把都城迁回巴格达，其结果，音乐活动又小规模得到恢复。

在东哈里发十几代王的统治时期，巴格达一直是东方世界的中枢。此外，在独立地区也形成一些其它中心，这表明巴格达毕竟

是衰落了。特别是在叙利亚，哲学家兼音乐理论家的法拉比和音乐史家依斯法哈尼以及玛斯·乌底都很活跃。

如前所述，这个时期的重点是在西哈里发。穆罕默德一世、蒙提赫尔以及阿布塔拉统治时期最为明显。他们从巴格达迎来学者和歌姬，致力于把阿拉伯音乐移植到西班牙半岛。继之而后，是阿卜杜勒·赖哈曼三世统治的时代，那时的科尔多瓦，仅亚于当时拜占廷的首都君士坦丁堡，成为欧洲最为繁华的都市，其文化生活也达到了最高峰。

说到这时期总的特征和倾向的话，波斯的影响仍然很大，并且开始增添了土耳其的色彩。另一方面，阿拉伯对波斯的影响也开始显现出来。但是，无论怎么说，这时期最大的特征仍是由于学习了希腊人的音乐著作而获取的知识。

过去，在哈里发哈伦时代，曾出现过易卜拉欣·穆斯里和加米尔的抗争，继而又出现过伊斯哈格·穆斯里和王子玛法提之间的对立。这种抗争与对立是古典派（阿拉伯系）与浪漫派（波斯系）的抗争与对立。伊斯哈格·穆斯里在世时，古典派占优势。但是，其后王子法玛提独立不羁的活动把许多音乐爱好者和专门家吸引到浪漫派阵营，导致浪漫派的全盛时代。浪漫派难以明确指出古典音乐应如何变，但是浪漫派却废除了古典派中分解得很细的节奏形式，在旋律形式上采用了具有两个林曼和一个昆曼的呼罗珊地方音阶的新形式，这点是很明显的。长年来，两派进行争论，这在世界音乐史上也是罕见的，致使阿比曼苏尔（公元 963 年死）写作了《关于玛法提与伊斯哈格·穆斯里在音乐上不同见解》一书。

如已指出的那样，到了这个时期，希腊音乐理论的影响已开始显著。关于这一问题，让我们在另一章节里论述。

在以上这种总的形势下，这一时期对于音乐理论的探索较多，这时期的音乐理论家中无论是肯迪或是法拉比，他们对于旋律的形式都谈得不多，专门就节奏形式进行了评述。九声乃至十声的

调式出现了，九声的调式后来大为普及。即使在这个时期，节奏形式还是遥遥领先的。在唱歌法方面，特别值得记载的，是出现了一种称作新纳吾巴的东西。

军乐伴随着土耳其军队势力的发展而发达起来，这也是很显著的一点。过去只用方形的手鼓（达甫）和双簧管的一种米兹玛尔，后来又新添加了斯鲁奈依（双簧管的一种）、塔卜勒（大鼓）、布库（号）、达布达布(dabdāb)、卡夏(qas'a)、匈吉（铙钹）等乐器。乐队编制忽然间变得大起来。

乐器伴随着理论的发展有了各种各样的进步。乌德仍占有代表性乐器的地位，它在安达鲁西雅地方已变成了五根弦，是扎尔亚布加了一根弦。这之前，肯迪已从理论上试论过加弦的必要性。此时还发明了一种具有三个八度的西塔（也叫弓形的柳特，称作斯哈菲尔德 Shāhrud)。吞布尔这种乐器为专门音乐家们所喜爱，作为伴奏乐器它已达到了与乌德争霸的地位。但是，这个时代吞布尔的共鸣箱面上张皮，音响如鼓，把它作为独奏乐器更为妥当。吞布尔有两种：吞布尔·巴格达提是一种以巴格达为中心向西流传的吞布尔。冠以吞布尔·库拉萨尼之名的吞布尔是波斯特有的。它备有适用于具有两个林曼和一个昆曼音阶的指板。除此以外，过去的弦乐器几乎都在使用着，并且似乎也开始用弓来拉奏弦乐器。

在管乐器中，人们在使用新的奈依（笛子）、斯鲁奈依（唢呐）等波斯乐器的同时，也使用阿拉伯系的双簧管米兹玛尔。在皮革乐器中，新型的布库出现了。风压管风琴和水压管风琴也为人所知。关于这些乐器，依本·库尔达德比和法拉比都曾有详细的记载，细小部分与前代的乐器相比有显著的不同。

在这个时期，著名的演奏家不能说没有，但是没有出现如前述伍麦叶王朝和阿拔斯王朝黄金时代那样显赫的名演奏家。值得记载的是，到了这时音乐史、传记和理论著作家辈出，这是学习了希腊科学、振兴了阿拉伯科学的科尔多瓦学派的赐物。另外，这也是

由于阿拉伯人作为连接东西方的贸易商，活跃于东西方间，产生出许多旅行家的结果。其中的第一位，可以说是开拓科尔多瓦学派的扎尔亚布的门下阿里·依斯法哈尼。他在巴格达就学，后来移居阿勒颇，屡次外出旅行。他一生的苦心之作《歌之书》是过去阿拉伯诗与歌之大成。它不仅是音乐史、文学史，作为社会史也是十分珍贵的史料。它本身就是一部完整的文学杰作，把它视为阿拉伯文献的最高峰并不过誉。由于他编著了这部著作，阿勒颇的苏丹哈姆达尼德以及安达鲁西雅的苏丹哈卡姆二世授予他一千第纳尔。除此书外，他还曾写过几部著作，其中有六部留名至今。

玛斯·乌低也出生于巴格达，他从年轻时就非常喜欢旅行。阿拉伯不用说了，印度、马达加斯加、里海都曾留下了他的足迹。据说从玛列半岛到南中国他都去过。他的代表作是由三十册书组成的世界史，但是，《黄金的牧场与宝石的矿山》是最有价值的阿拉伯音乐文献。他对音乐有浓厚的兴趣，他在各种著作中详细地论及了希腊、拜占廷的乐器以及音乐理论。

作为旅行记的作者而著名的依本·库尔达德比（公元 912 年左右死）对音乐也给予极大的关心。他出身波斯，在巴格达与伊斯哈格·穆斯里一起学习音乐和文学，曾写过《音乐教育》、《游技与乐器》等著作。玛斯·乌低曾引用过他的这些著作。

扎尔亚布最得意的高徒法拉比是突厥人，他出生于河外地区。他到巴格达首先学习的是哲学，掌握了希腊科学，很快成为第一流学者。他作为乌德的演奏者，也被公认是出类拔萃的。他应阿勒颇苏丹哈姆达尼特之邀，移居阿勒颇，在那里培养出许多弟子。他写了有关伦理、论理、政治、数学、炼金术、哲学以及音乐等各方面的著作，这些著作被译成拉丁文，在中世纪欧洲人中间广为流传。欧洲人把他叫作法拉比维斯，把他看作是仅亚于亚里士多德的“第二伟人”。他的音乐著作有《音乐大全书》、《音乐之型》、《节奏分类法》、《节奏研究补遗》等，其中只有《音乐大全书》保存到现在，这

部著作与依斯法哈尼的《歌曲大全》被称作阿拉伯音乐著作的最高典范。

法拉比的代表作《科学的分类》一书也涉及到音乐。这部书已被译成拉丁文和希伯来文屡屡为欧洲学者们所引用。

第四节　停　滞　期

最后，简略叙述一下伊斯兰帝国没落时期的情况。在阿拔斯王朝三百年的灭亡期(公元945—1258年)中，在东哈里发幅员辽阔的版图上，独立的国家相继成立，首都巴格达也屡屡被这些后起之国所占领。最后，阿拔斯王朝被蒙古的成吉思汗及其继承者窝阔台汗推翻。宫殿、清真寺、大学等一切伊斯兰文化的设施都付之一炬，化为灰烬。即使在这样的时代，阿拔斯王室以及各独立王国的朝廷内，伊斯兰音乐仍作为娱乐品而被欣赏着。但是，黄金时代却一去不复返了，也没有再出现值得记载的音乐家和音乐学者。

西哈里发也已显现出崩溃的前兆。公元一一三〇年，在北非出现了穆拉维德王朝，在不到一个世纪的时间内，它的统治势力不仅在北非，而且达到了西班牙的安达鲁西雅地方。从那时起，西哈里发的统一局面开始出现动乱，在新兴的基督教徒西班牙王国的追击下，伊斯兰教徒于公元一四九二年诀别了西班牙。但是，西哈里发与东哈里发不同，尽管它开始进入政治动乱时期，但是在艺术、文学、科学等各方面依然呈现盛况，暂时维系着全盛期。在这个时期之初，吸收希腊科学之风极盛。它的文化之光照亮黑暗的中世纪欧洲。但是，科尔多瓦的音乐文化，与其说它注重名人辈出、注重在宫殿后院进行豪华的舞乐演出，莫如说它更注重把音乐作为科学加以研究，在大学里讲授，著成理论书籍和历史书籍流传下来。哈卡姆二世可视作典型的例子，他是阿卜杜勒·赖哈曼三世的继承人，他与赖哈曼三世一样是一位文化的热心保护者。他把

使者派往开罗、巴格达、大马士革等城市去搜集图书，建立了一座拥有六十万册图书的大文库。据说，他为了成为第一个获得《歌曲大全》抄本的人，送给书作者依斯法哈尼一千第纳尔。但是，进入十一世纪，西哈里发分裂成马拉加、阿耳黑西拉斯、赛维利亚、格拉纳达、科尔多瓦、托莱多、瓦林夏、萨拉戈萨等小国的时候，上述的情况就无论如何也不可能出现了。

这时期在音乐技术上特别值得加以记载的，也许有下列几件事：

首先是歌曲。在歌曲中流行着一种称作努白的形式，努白这种形式就象是一组组曲，无论在室内乐，或是在军乐中，它都被采用，得到东、西两个哈里发的共同爱好。

这时期，乐谱已被理论家、音乐家们所使用，这是从希腊学来的。在依本·西纳（公元1037年死）和依本·扎依拉的著作中都可以看到。在苏菲·丁(Safi Din)的时代，描写旋律的乐谱也已出现。

调式理论组织的建立也是从这个时期开始的。根据依本·西纳的主张，采用十二种主要的调式。到了苏菲·丁的时代，这些主调被称作玛卡姆（单数为玛卡纳），此外还有六个副调，称作阿瓦扎特（单数为阿瓦扎）。十二个主调与六个副调的细目如下：

主调玛卡姆(Maqamat)

Ushshaq, Nawa, Abū, Salik, Rast, ʻIrāq,
Zirafkand, Buzurk, Zankūla, Rāhawī,
Husainī, Hizājī。

副调阿瓦扎特(Awāzāt)

Kuwāsht, Kardāniyya, Naurūz, Salmak,
Māya, Shahanz。

在安达鲁西雅和北非的西哈里发势力范围内，另外的调式组织开始获得发展，即四个主调，各调又细分为数个调：

主调底勒(Dil)

Rama| a|-di|, ‘|rāg-a|’arab, Majannab a|-di|, Rasd a|-di|, |stih|a| a|-di|。

主调赞丹(Zandān)

Hijaz a| Kabir, Hijaz a|- mashriqī, Ushshab, Hisār, Isbahān, Zauraukand。

主调玛孜姆(Mazmun)

Gharibata|-husain, Mashriqi, Hamdlan.

主调玛雅(Māya)

Rama| a|- māya, Inqi|ab a|-rama|, Husain, Rasd。

此外，还有称作Gharibat al-muharra 的主调(没有副调)，总共算起来有二十四个调。由如此之多的调式构成的调式组织在过去是没有过的。旋律形式仍被节奏形式所战胜。

在音阶方面，毕达哥拉斯(希腊哲学家)式的音阶、扎尔扎尔式音阶以及波斯式音阶同时并用。到了苏菲·丁的时代，在前三种音阶形式上又增加了一种新音阶——具有两个林曼和一个昆曼的音阶。欧洲的史学家把使用这些全部音阶（包括前三种形式和后增加的一种新音阶）的音阶理论家称之为“组织派”。在西哈里发使用音阶的情况，虽然尚不明确，但是肯定是使用过毕达哥拉斯式音阶的。

关于乐器方面，有些值得记载的东西。四弦的古典乌德仍在使用，而五弦的乌德因备有适用于“组织派”式音阶的指板，广为普及，乐器之王自然是乌德。十五世纪初，有一种称作斯哈尔·乌德

的柳特，这种柳特呈梨形，比乌德长一倍，可把它看作为西塔类乐器。此外，还出现了两种新乐器，一种叫阔布孜(qubuz)，一种叫阿乌赞(awzān)。它们起源于突厥，从阿拉伯传至埃及。阔布孜有个很大的共鸣体，有五根双弦。阿乌赞是三弦，用木爪拨奏。阔布孜是在这个时代(元代)东传到中国去的，这在其后的章节中另加详述。

吞布尔也大为流行，二弦乃至三弦，适用于"组织派"式的音阶。在安达鲁西雅地方喜欢使用吉塔拉乐器。吉塔拉(qitāra)是一种具有四角形的平面共鸣体的柳特，乌德的前身巴尔布德也经常使用。

在筝类乐器中，有卡龙和奴孜哈(nuzha)。奴孜哈是苏菲·丁发明的。据说，他还制作了一种名叫姆达尼的乐器（关于姆达尼，有一说认为是卡龙的一种，有一说认为是柳特的一种，无法判明)。竖琴将科也有各种各样类型的，十三世纪中期，在巴格达的哈里发住所里弹奏的是三十六根弦乃至七十二根弦的竖琴。

被称作小提琴之祖的拉巴布(rebab)以前就已出现，但到此时期，呼罗珊地区特别流行，也流传到整个阿拉伯。拉巴布之名适用于数种拉弦乐器的总称，但是，流行于阿拉伯，而成为阿拉伯民族乐器的拉巴布，可能是一种具有平形共鸣箱的乐器。在波斯，与前面所说的情况相同，卡曼恰(Kamanja,卡曼为弓之意)作为拉弦乐器的总称而被使用着。

管乐器几乎与过去相同，不过出现一些新名称而已。但是维尔格龙(urghanun，管风琴)和阿尔姆尼克(armūniqī，牧笛)是新的。

在皮革乐器中，以前的乐器产生许多变形，仅此而已。比较值得注意的是，成为以后代表皮革乐器的纳格拉(naqqara)，从此时开始流行。

最后，论述一下音乐家以及音乐学者的著名著作。没有出现

值得特别加以记载的音乐家。在理论家中也没有涌现出如前期或更早期阿拉伯音乐史中那样有名的人物。但是可以举出如下这些对音乐理论发展作出过贡献的人物:

依库万·萨法(Ikhwān Safā,纯洁的兄弟之意)是一个由哲学家、科学家、数学家、文献专家组成的小团体。其中一些人在十世纪中叶是很有名的。他们把各部门研究的成果汇编成三十二册书。

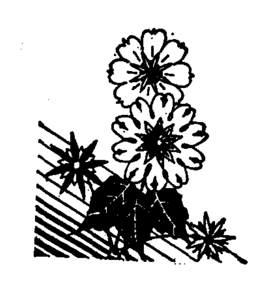
瓦拉库·巴格达提是著名的《菲里斯特》一书的作者。这本书所收录的索引,包括用阿拉伯文写成的各方面的书籍(不局限于阿拉伯人的著作,凡用阿拉伯文写成的书均包括在内)。它是了解音乐家以及音乐理论家的历史与传记的极好资料。

依本·西纳(Ihn Sīnā,公元980—1037年),一般称他作阿维森纳。他在各地巡游以后,在依斯法罕度过了他一生的最后十几年。他的代表作是《医典》,但是他的论及到音乐理论的《希法》和《纳加特》两本著作却是他成为不朽理论家的依据。

苏菲·丁·阿布都·穆敏为阿拔斯王朝最末一代王效劳,获俸禄一万第纳尔。王死后,他得到在伊拉克任太守的弟子的帮助。这个保护人死后,他贫落下去,仅因三百第纳尔的借款被投入监狱,落得一个悲惨的结局。他的重要音乐著作有《论调式》和《论协和》。《论调式》如前所述,成为后代阿拉伯音乐理论的一个指南。他也是宣传"组织派"调式理论的开拓者之一。

以上就伊斯兰帝国没落期的推移做个大略的论述。关于伊斯兰教没落后的伊斯兰地域,即阿拉伯本国、波斯、土耳其,埃及以及西部北阿等地的近代音乐,我们也应有个大致的了解。如在本章开始时所说明的,伊斯兰帝国的音乐全盛时期是阿拔斯王朝前期(公元750—947年)。继而是西哈里发朝的全盛期。它的凋零没落期与阿拔斯王朝的没落(公元1258年)相仿。它于十五世纪末从西班牙半岛撤退,萨拉森文化告一段落。以后的阿拉伯文化,至

今已经历了五百年的停滞期。停滞的第一步是由于蒙古族的掠夺，巴格达及其它城市遭到元太祖成吉思汗以及太宗窝阔台汗的严重破坏。接着，伊斯兰地域又被土耳其民族所统治。赛尔柱土耳其从十一世纪到十三世纪末，统治了土耳其、伊朗、阿拉伯达三百年之久。奥斯曼土耳其取而代之，成为更强有力的统治者。这期间，在阿拉伯本土，阿拉伯音乐的传统虽然失去了昔日的盛色，但基本上是没有变化地被继承下来。土耳其给阿拉伯音乐传统增添了土耳其色彩。在波斯，过去萨珊王朝以来的伊朗传统得到了发挥，伊朗传统给予阿拉伯音乐相当大的影响。波斯音乐作为伊斯兰音乐圈的一环直至今日。在下一章节里，我将以现在阿拉伯音乐的音乐理论与乐器为主，从历史的角度对阿拉伯音乐的内容进行概述的同时，简单指出各国音乐的相异之处。



第三章　伊斯兰音乐的乐器与音乐理论

至此，我们概述了伊斯兰教以前以及伊斯兰时代的阿拉伯音乐的变迁。但是还未详细论及到声乐、器乐的内容以及以它们为基础的乐器及音乐理论。在此章中，我准备结合历史状况，简单说明一下现在伊斯兰音乐中的各国的乐器和音乐理论。

第一节　乐　　器

一、弦　乐　器

"乌德"('ud)，一种类似吉他或曼多林的乐器。它是波斯的"巴尔布德"与阿拉伯自古就有的"米兹哈尔"融合形成的乐器。作为阿拉伯的柳特琴，它不是最古老的，但是自它产生之时(伍麦叶王朝初期)起，它就取代了米兹哈尔成为代表性的弦乐器。在阿拉伯的全盛时期，乌德成为乐器之王，并保持这一地位直至今日。"乌德"在阿拉伯语中表示"木"之意，由于整个乐器都是木制的，故得此名。这个名字也许是在共鸣箱面张皮的米兹哈尔受到木共鸣箱面的巴尔布德的影响，把皮面改制为木面，成为完全木制乐器之时开始产生的。

乌德虽有大有小，但是，一般全长约为七十五至八十厘米，共鸣箱面的宽（最宽处）约三十至四十厘米，共鸣箱的厚度(最宽厚处)约二十四至二十厘米，比今天的曼多林大，比吉他稍短、稍厚一些。从共鸣箱面的中央稍稍向上，有个直径十五厘米左右的圆形饰物，用金、象牙、贝等做成象眼形，成为响孔。在响孔稍下的地

方，贴有一块木制的薄板，作为拨面用。颈部(柄)短，大约二十厘米左右，用木制的象眼细纹工标出把位的记号。在柄的上端以四十五度乃至六十度的角度向后，成为支撑，它与颈部几乎是一样长。

弦的数目不定。有单五弦，也有复六弦(二根同度)，在复五弦中也有单一弦的，古代一般是复五弦。在土耳其甚至有七弦(七弦中六弦是复弦)。在演奏时用柔软的羽毛弹拨，把翎羽夹在拇指和食指之间，为了夹牢，羽毛通过食指和中指间，羽毛尖压在小拇指下。但是，用手指弹拨的时候多。用羽毛弹拨，声音清脆柔和，而用手弹拨，声音厚实，比较庄重。

乌德的调弦法，根据弦数有几种，原则上使用四度调弦法。一般在音乐理论书上写的是：G′——A′——D——G——c

但是，实际上喜欢用：

D——E——A——d——g

六弦的乌德加上c′

D——E——A——d——g——c′

土耳其的乌德不一定用四度，最高弦的第七弦（如果第六弦A是四度的话，它应该是d）用最底音的c′，这是它的特征，即：F′——G′——c——E——A——C′，根据古法，G′——A′——D——G——c按如下顺序调弦：也就是取第一弦G′的八度成为第四弦G，用食指按第四弦，得第二弦的音A′(实际是八度上的A)，用第四指按第二弦得第五弦C的音，用食指按第五弦得第三弦的音D(实际是八度上的d)。按弦的位置用象眼(不凸出)花纹标出，运指方法也是规定下来的，因此得以上面的方法调弦。空弦长度是64厘米的话，各品的间隔为一厘米、二厘米和四厘米三种。

在现在的阿拉伯音乐演奏中，乌德多用于独奏、合奏以及唱歌的伴奏。它几乎经常是以单音奏旋律，以开放弦追求和声的效果。乌德的音色庄重，作为弦乐器它又具有最低音，因此，它不仅作为

独奏弦乐器，是阿拉伯乐器之王，在伴奏和合奏的场合，它也是中心。乌德的历史就是如此。

“卡龙”(qānun)，“卡龙”是古代东方的皮萨泰里琴(psaltery)，在波斯和土耳其称作桑图尔，在古代波斯也称作塔尔西纳。吉卜赛人把此种乐器传到匈牙利和罗马尼亚，在那里叫作桑图尔。阿拉伯的“卡龙”，在一边是直角的类梯形共鸣箱上并张着金属弦，一端



图五 乌 德

则设有金属制的系弦轴，以三根弦调一个音，全部是二十四个音，共有七十二根弦。大致在三个八度或四个八度之间，从F″到b′是比较普通的。两只手的食指上戴上有金属爪的指环，右手拨高弦的旋律，左手拨低弦的伴奏。土耳其、波斯以及匈牙利的桑图尔是梯形，用两手持有弹性的极细的金属棍或木棍轻轻地敲奏。土耳其的桑图尔有两种：一种名叫桑图尔·法兰克，另一种叫作桑图尔·土耳其。前种共有一百零五根弦，每五根弦调成同律，备有从c到f′的二十一个音。它与卡龙不同，竖立弦马的地方很复杂，有的使用弦马两侧的两个音，有的使用弦马一侧的一个音，调成十二个音的半音阶，完全是欧洲风格的乐器。匈牙利、罗马尼亚等地使

用的就是这种。后者有一百六十根弦，每五根弦合起来调成同律，可能有三十二个音(从d到f″)。它与前者不同，竖立弦马的地方简单，距右方极近，距左方稍远，平行的、很长的弦马通过各边。此外，在e与f之间以及b与c′之间加入了阿拉伯、土耳其特有的音阶。卡龙与桑图尔的音是很响亮的金属性声音，由于每五根弦合成一律，增加了音量的强度和反响的长度，是一种力度很大的乐器。中国和朝鲜的洋琴是正梯形，立有弦马，用其两侧调成两个音，用很柔软的细竹棍敲奏，从这点看，它们是否与桑图尔属于一个系统呢？

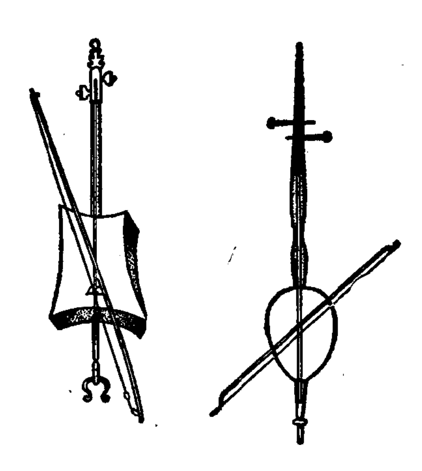
"弹布拉"(tambura)，这是一种在梨形共鸣体上有个很长柄的木制乐器。整个是细长的，有四弦、六弦等几种，前者称为"弹布尔·夏尔吉"(tambur Shardī)，每两弦同律，在d与a上调弦。后者称作"弹布尔·布孜尔库" (tambur buzurk)，它同样可以合成d、a，b或是d，e，a。土耳其的弹布拉是在梨形的共鸣箱上插入细长的柄，没有颈部。有四根弦，但不是每两根弦调同律，一般是每根弦调成A，C，d，d。在波斯，弹布拉这个名字不常使用，他们



图六 卡 龙

把与阿拉伯的弹布拉相同的乐器（四弦）称作赛塔尔（Satār）。如前所述，即使在同一个伊斯兰世界内，阿拉伯、土耳其、波斯对于同源的乐器也往往给予不同的称呼。要象以往那样对伊斯兰世界的弹布拉下个定义是很困难的，在这里不过是对具有代表性的加以说明一下而已。伊斯兰的乐器对于印度也有相当大的影响，"弹布拉"在印度与印度代表性的弦乐器"维那"（匏琴）相结合，成为"弹布拉·维那"。

"拉巴布"（rebāb），它作为伊斯兰世界的代表性弦乐器与前述的"乌德"一样都是值得记载的。它是一种胡琴类乐器（拉弦乐器）。在阿拉伯本土上流行的拉巴布是在一个纵剖半卵形共鸣体上插入一个长柄。从埃及到摩洛哥以及非洲北岸地域流行的拉巴布是梯形的。它与其他代表性乐器不同，在土耳其和波斯没有流行。在土耳其流行的是"卡曼恰"。拉巴布一般是二根弦，这一种称作歌手拉巴布。与此相对，有一根弦的拉巴布，称之为诗人的拉巴布。后者是在碗形的共鸣体上插入一个比较短的柄，把共鸣体放在膝头上演奏。这种拉巴布比较朴素，一看便可知它更接近拉巴布的



图七 "拉巴布"

原形。但是，拉巴布这个名称出现时记载的是两根弦。两根弦大约调成四度或五度(音高不定，一般是G——a或G——d)。弓自然是用马尾制成。拉巴布在中世纪传入欧洲，叫作“列比克”(rebec)，它成为小提琴的鼻祖。拉巴布也传到了东方，对东方也有重大的影响，关于这点留在后面章节中论述。

二、管乐器

“奈依”(nay)，它与斯鲁奈依(唢呐)同时成为管乐器中的代表性乐器。奈依是类似于六孔尺八那样的竖笛，长度有四尺。根据图八来看，它能吹出G——A——B——c——d——e——f——g或是从B到b的音阶。其中B(b)与e是阿拉伯特有的三分之一音程。除吹奏旋律外，还能把一个音(大都是主音)吹奏得很长，对旋律起到一种和声的作用。这与印度的持续低音奏法相同，这在其它民族的音乐中也时常可以见到。



图八 奈 依

“扎姆尔”(zamr)或**“斯鲁奈依”**(surnāy)，这是一种吹口内有双舌簧的双簧管类乐器，外表近似于“恰尔门拉”。波斯语的“斯鲁

奈依"或是"斯鲁纳"(即唢呐)比阿拉伯语的"扎姆尔"更通用些,这是把奈依(苇子之意)与斯鲁(祭之意)合起来的一个用语。它一般作为合奏的一员使用,在土耳其它则作为游民的乐器而闻名。游民们一到春天便吹奏起斯鲁奈依,在牧场和田园里游荡。这种音乐以别具一格的单调然而又具有独特的风趣而著称。在斯鲁奈依中,大型的称作卡巴(斯鲁纳),小型的称作鸠库。在吸收了欧洲文化、大量采用西洋音乐的土耳其首都君士坦丁堡里,咖啡店的舞蹈伴奏中就使用这种乐器,有时也使用单簧管代替它。关于斯鲁奈依流传到东亚的情况在以后的章节中论述。

三、皮 革 乐 器

"纳格拉"(naqqara),这是一种碗形的单面鼓。革面的直径约为五寸到七寸,是小型的。原则是两个并列,用两个小鼓锤敲。两个鼓可以在四度或五度间调律。作为东方的鼓它是很珍贵的。这种鼓也流传到了东、西方。左侧是低音区,发出咚咚的柔和声音,右侧是高音区,噹噹地鸣响。阿拉伯音乐与印度音乐一样,它也具有相当复杂的节奏,而这节奏就是以"咚"和"噹"为基准的。"纳格拉"在阿拉伯节奏理论中所起的作用与印度的"塔布拉·巴雅"(tabla-baya)(两只鼓)在节奏理论实践中所起的作用一样。

"达尔布卡"(darbucca),这是一种直径不到一尺的单面鼓。共鸣体向后方延伸约二尺左右,渐渐细下去,类似泰国的通鼓(音译),奏者把鼓面放在右膝上,用右手敲打革面的中央,使之发出咚咚的响声,用左手指敲着鼓面的边缘,奏出噹噹的声音。

"达甫"(daff,"多甫""底甫"),这是手鼓的一种,直径约一尺四、五寸左右。左手拿着,用右手的指尖敲打鼓面,用拇指敲奏鼓面边缘,附加在达甫四周的金属片同时发出锵锵的声音。

四、打击乐器

“契鲁”(zil)，这是一种直径一寸左右的小型铙钹。乐师或是舞蹈者在两手的拇指和食指间各夹一片，相互撞击。无论形态还是用法都与泰国的“庆”(音译)相似。

以上所列举的是阿拉伯乐器中有代表性的乐器，在伊斯兰世界内大都通用。但由于土耳其、波斯、叙利亚、埃及、非洲北岸(所谓的玛戈列布阿拉伯)等地区的差异，乐器也有很大差别。土耳其用卡曼恰代替拉巴布使用，就是一个显著的例子。卡曼恰是土耳其有代表性的乐器，形状与中世纪欧洲的列比克相近，几乎没有柄，弦数也是三根，原则上调弦为g，d，d'。用马尾弓拉弦，在这点上与拉巴布相同。但它是放在左膝上，这点与拉巴布相异。“卡曼”是胡琴，“恰”是对小东西称呼的语尾，原来是伊兰语系的语汇。在阿拉伯称作“卡曼鸠”。土耳其的卡曼恰系与拉巴布变形系属于两个系统。现代在土耳其相当盛行的乐器中有一种叫“希奈卡曼”(Sine Keman)的，它是“卡曼恰”的一种，但其形状与小提琴完全相似。这是由塞尔柱土耳其的赛里姆三世（公元1789—1807年）从欧洲引进来的“瓦依奥拉·达姆尔”(viola d'amour)演变而来的。乌德在土耳其也被称作代表性乐器，但八弦的叫“拉瓦克”，六弦的叫“马依顿·扎吉”。如前所述，土耳其的卡龙形状也是正梯形，称作“桑图尔”。

实际上，波斯与土耳其也有不少差异。由于波斯具有从古代波斯经历萨珊王朝直延续到近世王朝的传统之故，不能简单地把它看成是伊斯兰世界的一个地区。萨珊王朝以来作为传统性乐器的竖琴(在波斯称作“琼”)直到近代都很盛行，据说直到今日，间或还可以看到。如前所述，这种竖琴在近代以前也是流行的，这是受波斯影响之故。但是，由于它不是阿拉伯固有的代表性乐器，在近代阿拉伯几乎看不到了。此外，波斯独特的“塔尔”(tār)和“赛塔

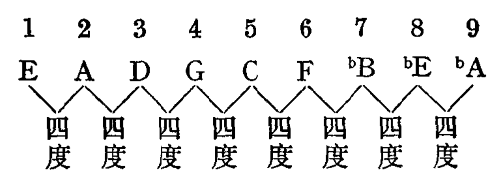
尔”(sitār)代替了“乌德”所起的作用。“塔尔”类似于“弹布拉”，共鸣体细，四弦或是六弦。“赛塔尔”是四弦，它传入阿富汗后，可能受了印度的影响，变为十七弦。“赛塔尔”传入印度，与维那融合成为“赛塔尔·维那”，这与“弹布拉”和“维那”结合产生出“弹布拉·维那”相同。在这种情况下是不可能明确区分出“赛塔尔·维纳”是波斯系，“弹布拉·维纳”是阿拉伯系的了。这些柳特琴系的各种乐器发生了各种变化，这是由于它们相互交流融合之故。

第二节　音乐理论的演变

阿拉伯的音乐也不例外，它与东方音乐一样是以声乐为中心的，乐器的主要作用是伴奏。但是，乐器不仅用作伴奏用，它还成为音乐理论研究的实验台，它对音乐理论发展的贡献是很大的。乌德就是如此，它相当于希腊的“吉他拉”(Kithara)，中国的律管。阿拉伯人音乐理论研究的特色表现在音程的测定、物理性、数理性等音响学方面的彻底性上。这可能是由于阿拉伯人在科学方面，尤其是在数学方面研究得最精深的缘故。他们在学习希腊科学以前就存在这种倾向。开始学习希腊科学以后，对这方面则更加热心，也就是说，象将在后面所论述的那样，扎尔扎尔和扎尔亚布用“乌德”对乐律所测定的音乐理论是阿拉伯、波斯式的。这种音乐理论曾经在十四世纪蒙古人统治时期再次兴盛过。但是八、九世纪以后，科尔多瓦学派的人们对希腊的音乐理论进行了纯理论性的研究，其结果亚里士多德(Aristoteles)的音响学和毕达哥拉斯的音阶论成了他们音乐理论的渊源，他们把过去的阿拉伯、波斯的音乐理论乐理提高了一步，创建了希腊—阿拉伯式音乐理论。十世纪法拉比的理论就是它的代表。这种理论至今在伊斯兰世界的一部分民族中间(玛维列尼亚的阿拉伯人和玛维尔人)仍在流行。这种希腊—阿拉伯性质的音乐理论通过西班牙对中世纪欧洲的音乐理论

产生了很大的影响。另一方面，它又向东方传播，也曾被印度的音乐理论家们所吸收，成为十三世纪娑楞伽提婆的音乐理论，在印度音乐理论史上具有很大的意义。

阿拉伯的音律开始是九律。它按顺序把四度音程重叠所求出的音依高低的顺序排列，即如果把E作为第一律的话，其九律可以得出如下的顺序：



如把它们按高低的顺序排列的话，则成为：

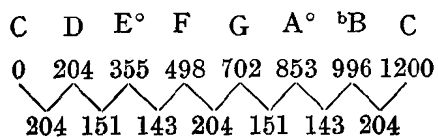
C D ^{b}E E F G ^{b}A A ^{b}B C

0 204 294 408 498 702 792 906 996 1200

204 90 114 90 204 90 114 90 204

上表的数字是把一个八度作为1200音分所表示出的各音振动数的比。上面一行是各音之间的音程距，^{b}E和^{b}A稍稍偏低。

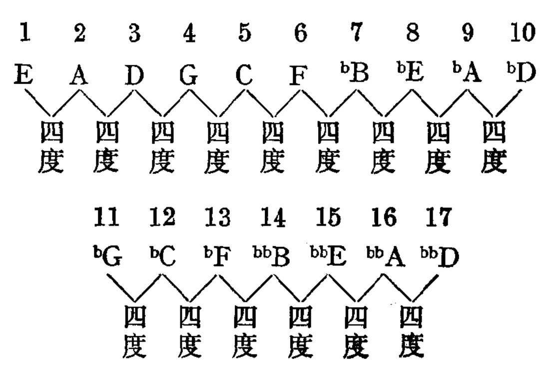
到了八世纪，“乌德”的演奏名手扎尔扎尔注意到这点，他去掉E和^{b}E，用E°355代替，去掉A和^{b}A，以A°853代之。依据这种变化一个八度成为如下状况：



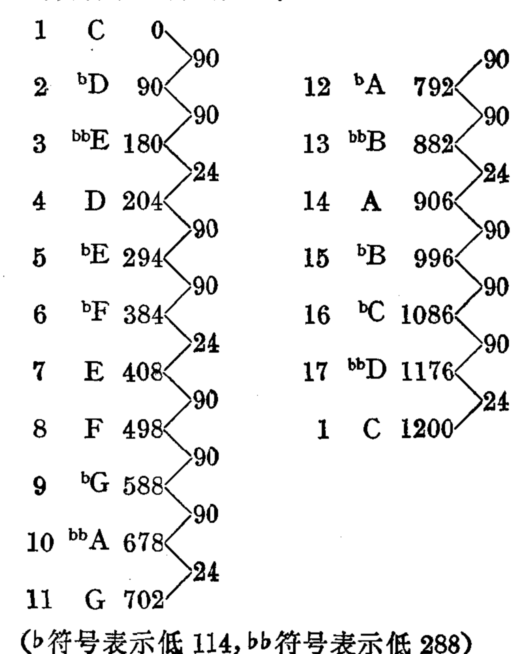
这个E°和A°如果叫作“中立三度”以及“中立六度”的话，那么151和143的音程值大体相当于四分之三音程。这点，直到现在仍可以说是伊斯兰世界最大的共同点和特色。在伊斯兰世界，人们天生能听出四分之三音程。

这个中立三度和中立六度打开了阿拉伯音乐的新局面，由于

四度调律法对它不适用，它接受了“变律”的处理，不算“正律”。到了十世纪，法拉比为求前面九正律，以四度律法，把九律扩展到十七律。



将其按音的高低顺序排列如下：



（♭符号表示低 114，♭♭符号表示低 288）

象这样向上重复四度音程与向下取五度音程所产生的结果相同。在中国，为了求十二律以黄钟律为出发点，把向上取五度音程与向下取四度音程相互重复，其结果与向上取五度音程相同。与毕达哥拉斯五度音阶完全相同的求音律的方法分别在中国和阿拉伯发现，这可以说是很奇异的。

但是，在十七律中不包含当时已经流行的中立三度和中立六度，因此在实际应用中很不方便。所以到了近代，考虑出了二十四平均律。假如一个八度分为 1200 音分，那么各律的音程为 50，也就是把西洋音乐的十二平均律的半音再分成为四分之一音程。在中国，前汉（公元前一世纪）的京房以向上取五度音程（三分损一）和向下取四度音程（三分益一）的反复进行，先得出十三律。值得注意的是这个第十三律要比第一律的八度多少高些。然后仍按三分损益法进一步延续到六十律，赋予各律一定的名称。它的一个“丙盛”近似于四分之一音。此外，希腊的所谓 enharmonic（希腊音阶中包括四分音）也是近似于四分之一音的。这个四分之一音如果没有经过相当训练的耳朵是不容易辨别的，因此，无论在中国还是在希腊，几乎都不在实际中使用。四分之三音可以用耳听出来，它是整个阿拉伯音乐（伊斯兰音乐）中特有的罕见特征。

在十七律流行的中世纪，有下面这样十二种调式：

1．Oschaq

C　D　E　F　G　A　ᵇB　C

204　204　90　204　204　90　204

2．Nawa

C　D　ᵇE　F　G　A　ᵇB　C

204　90　204　204　204　90　204

3．Busiliq

C　ᵇD　ᵇE　F　ᵇG　ᵇA　ᵇB　C

90　204　204　90　204　204　204

4. Rast

C D ^{b}F F G ^{bb}B ^{b}B C

204 180 114 204 180 114 204

5. Iraq

C ^{bb}E ^{b}F F ^{bb}A ^{bb}B ^{b}B ^{bb}B C

180 204 114 180 204 114 180 24

6. Isfahan

C ^{bb}E ^{b}F F G ^{bb}B ^{b}B ^{bb}D C

180 204 114 204 180 114 180 24

7. Ziraf Kend

C ^{bb}E ^{b}E F ^{bb}A ^{b}A ^{bb}B C ^{b}C

180 114 204 180 114 90 204 114

8. Buzurk

C ^{bb}E ^{b}F F ^{bb}A G A ^{b}C C

180 204 114 180 204 204 180 114

9. Zen Kula

C D ^{b}F F ^{bb}A ^{bb}B ^{b}B C

204 180 114 180 204 114 204

10. Rahawi

C ^{bb}E ^{b}F F ^{bb}A ^{b}A ^{b}B C

180 204 114 180 114 204 204

11. Huseni

C ^{bb}E ^{b}E F ^{bb}A A ^{b}B C

180 114 204 180 228 90 204

12. Higazi

C ^{bb}E ^{b}E F ^{bb}A ^{bb}B ^{b}B C

180 114 204 180 204 114 204

在上表中，5、6、7、8 四种调是由八个音组成的，其它八种调由

七个音组成。八音的调在中国和希腊的调式中看不到。音程的音分值有 24, 90, 114, 180, 204, 228 六种，这也比中国和希腊调式中的音程种类多。但是，这六种音程作如下考虑的话，可以归纳为 204 和 90 两种，它们相当于全音和半音的的概念。

$180=90+90$

$114=204-90$

$228=(204-90)+(204-90)$

$24=204-(90+90)$

到了二十四平均律的时代，出现了多种的调式（约百种），它们的基础是下面十四种调式：

1. A B C° D E F° G A

   200 150 150 200 150 150 200

2. A ♭B B ♭D D E F G A

   100 100 200 100 200 100 200 200

3. A C° D E F° G A

   350 150 200 150 150 200

4. A B C C° D E F° G A

   200 100 50 150 200 150 150 200

5. A C° D E F ♭A A

   350 150 200 100 300 100

6. A B C° D E F° G G ♭A A

   200 150 150 200 150 100 50 100 100

7. A B D E F° ♭A A

   200 300 200 150 250 100

8. A D E ♭G ♭A A

   500 200 200 200 100

9. A B C° D E F° ♭G G ♭A A

   200 150 150 200 150 50 100 100 100

10. A B C° D E ♭G G A

200 150 150 200 200 100 200

11. A B C E F° ♭A A

200 100 400 150 250 100

12. A C D E F° G A

300 200 200 150 150 200

13. A D E F° G A

500 200 150 150 200

14. A B C° D F° G A

200 150 150 350 150 200

其中,(1)是最为重要的,它相当于西洋音乐的大调小调,中国音乐中的宫调。其余的十三种是它的变型。近百种的调全部可视为变形,在此只举出其中十三种基本类型的变形。

从这十四种调中可以明显地看出音分值为150者即四分之三音,占有多么重要的位置。除去(2),(8)以外,都包含这个音程。这个音程在十二平均律的钢琴上是不能演奏的。音程共有九种,上面十四种调中的100,200,300,400,500的音程数是五十七个,与此相对,50,150,250,350的音程数是三十五个。其中150(四分之三音)的音程是二十六个,占三十五个的大多数。

现在,让我们用第一种主调与扎尔扎尔的七律作个比较,就可看出它们是如此相似:

现代主调

A B C° D F F° G A

0 200 350 500 700 850 1000 1200

200 150 150 200 150 150 200

扎尔扎尔的七律

C D E° F G A ♭B C

0 204 355 498 702 853 996 1200

204 151 143 204 151 143 204

在现代的主调中，不过是把扎尔扎尔的 204,151,143 各自单纯化为 200，150，150 而已。这种小差别是无法用耳朵加以辨别的，因此是相同的东西。由此看来，今天的调式是来源于扎尔扎尔的七律。

从调式的组织来看，上面的十四个调可分为：五音阶的二个(8,13)，六音阶的六个(3,5,7,11,12)，七音阶的两个(1,10)，八音阶的两个(2,4)，九音阶的二个(6,9)，可以说它是以七声音阶为基础、由七个音的排列以及音高的组合而定的调，这种调与西洋音乐或中国音乐的调的概念也不同。它与具有五音、六音以及七音调的印度音乐理论相近。上述的十四种调以及上百种的调是从二十四平均律丰富的材料中选择出五音、六音、七音、八音、九音等自由的数而产生出来的。不仅如此，如某个调，不单单是把所使用的音按高低的顺序排列，而且是带有一个简单旋律的东西。但是，它没有节奏的规律。它不是西洋音乐中的二十四个调或中国音乐中的八十四个调(把七音与十二律进行理论上的组合而得出来的理论，实际所应用的是其中的一部分，例如在唐代，按某种规定从其中选用了二十八个调，后来逐渐减少，到现在的七个调)那样的东西，而是与印度的调相近。印度的调称作“拉格”，它与阿拉伯的调一样可分为非常多的种类，这些调与其称它作调，莫如说它是一种旋律型，上下一系列的音列甚至连节奏也被规定下来。在阿拉伯的调中，由于没有节奏的规定，不能称它作旋律。然而与西洋音乐和中国音乐中调的概念相比，无论是印度的调或是阿拉伯的调都显示出它们有共同的不同之处。

将以上所说概而言之，阿拉伯音乐理论的特色可以归纳为以

下两点:

1，在音律上有四分之一音。

2，在调式中有四分之三音、中立三度，中立六度。

值得注意的是，阿拉伯的音乐理论是以科学的爱好为基点的，即以数理计算出音程，并将其在乐器上进行物理性实验，这是受希腊科学影响所致。

除音阶理论外，必须要提及的一点是它的节奏理论也发挥了数理的趣味性，获得了相当复杂的发展。节奏的基础是用力敲大鼓革面中央所发出的“多姆”和敲革面边缘所发出的“台克”，将“多姆”和“台克”结合起来，设计出多种可称作节奏旋律型的东西。“多姆”速度的一半叫作“狄姆”，“台克”速度的一半称为“提克”，此外还有由一个“多姆”与两个“提克”组成的东西，“多姆”与“台克”相互轮流快敲以及休止符号，加起来共有七种符号:

· 多姆

○台克

·· 狄姆

○·提克

∴一个多姆和二个提克

∵多姆和台克轮流敲

: 休止

把这些符号从右向左横写就是现代节奏的谱法。

一般的节奏概念，即由几个强拍和弱拍组成的小节加以反复构成节奏，而阿拉伯音乐的节奏概念与此不同，它是对小从六拍开始，大到四十七拍为止的一系列的拍子全都赋于一个名称，叫某某拍，把它们套上适合的旋律构成一曲，将此反复几次。其中十拍或二十拍的为最多。在相同的“多姆”中也有 1/2 拍和 1/4 拍的速度之差。

这些节奏的式样，现代有五十种以上。如前所述，它们自古以

来就被作为音乐理论的主要部分加以论述。

在印度，自古以来就有复杂而且简明的节奏理论，它们能在叫作“塔布拉·巴雅”的两个一组的大鼓上非常巧妙地演奏出来，这是很有名的。在印度节奏理论中也是以“多姆”和“台克”为基础，由此设计出非常丰富多彩的节奏式样来。如果说，阿拉伯音乐理论科学性的论述对近世印度理论的发展有影响和推动的话，那么印度的节奏理论与阿拉伯的节奏理论也是肯定有关连的。但是，在印度没有象在阿拉伯所见到的那种十几拍或几十拍的节奏式样，而多数(约一百二十种)是把 1/4、1/8、1/16，以及它们的附点音符进行种种组合而产生出的节奏型。一种类型的音符数目从一到二十一，但大多数是从三到十。这种根本性的不同，表明印度的节奏理论具有独自的渊源。阿拉伯的音乐理论与印度的音乐理论不是单方面谁影响谁的问题，这种影响是相互的，这样考虑可能更为妥当。

缺少和声的阿拉伯音乐，当然要由以上的旋律性要素和节奏性要素组成。与主旋律相对比的装饰性的旋律，还有如前面提到的低音持续音，因此多少可以弥补一下旋律的单调。



第四章　伊斯兰音乐与欧洲音乐的交流

第一节　希腊音乐理论的传入

伊斯兰音乐在中世纪以及近代虽然是断断续续，但一直与欧洲音乐保持着相当密切的交流。这也是它与其它东方国家的音乐显著的不同之处。也就是，首先在伊斯兰音乐的形成过程中吸收了希腊的音乐理论，并使其发展成为独特的形式，具有东方音乐通常所缺乏的科学性。关于这点，虽已多次指出过，但在此想再较详细地加以阐述。

如同前述，阿拉伯的学术，诸如哲学、数学、天文、地理、历史、理化、医学、博物等，所有方面都是祖述希腊学术。阿拉伯人最初是从译成波斯文和叙利亚文的希腊文献获取有关希腊的知识的。但是，过了不久，阿拉伯人阅读希腊原著，并将其译成阿拉伯文。于是，一般的阿拉伯人开始接触了希腊的科学。后来，伊斯兰文化传入中世纪的欧洲，希腊的科学则通过阿拉伯文被介绍到欧洲。众所周知，这种痕迹即至今仍残留在阿拉伯数学或诸如酒精(Alcohol)、碱(Alkali)、代数(Algebra)、海军将领(Admiral)、棉花(Cotton)、沙发(Sofa)等词汇中。在音乐方面也有这种例子，在下一章里再作说明。

在希腊，音乐理论作为音响科学比作为艺术理论受到更大的关心。在阿拉伯也是如此，这种倾向由于希腊科学的传入而越发强烈。扎尔扎尔、法拉比、伊斯法哈尼等理论家辈出，创立出中立

三度[①]、十七律和二十四律。中立三度中所包含的四分之一音虽然近似于希腊从等音转换所得出的音程，但是它们的理论根据是互不相同的。如果扎尔扎尔没有相当渊博的音响物理学知识，是决不可能创立出中立三度那样的理论。这可能是由于受了希腊科学的影响。也许可以说，十七律和二十四律是效法希腊的毕达哥拉斯五度音程而制定的。

如前所述，从阿巴斯王朝的黄金时代到西哈里发的科尔多瓦全盛时期，是阿拉伯音乐受希腊音乐理论影响最为显著的时期。九世纪的肯迪是从希腊文原著学习希腊音乐理论的，还是从阿拉伯文译本中所吸收的，这点尚不清楚。但至少，他所使用的术语与法拉比和依本·西纳所用的术语是不同的，这表明他们读的不是同一种研究希腊乐理的著作。看来，肯迪似乎熟悉由侯赛因·依本·伊斯哈克(公元873年死)翻译成阿拉伯文的亚里士多德的《精神论》、《生物史》，欧几里德的《未解决的问题》，还有加连林著的《歌声》等著作。然而，他关于音响方面的物理学、生物学的见解却完全是他自己的独创。而到了十世纪伊库万·萨法等人活动的时代，则完全是以希腊理论为依据来说明音、音程、音型(由数个音程组成的四度音型)、复杂音型、调和曲式等。

在巴格达的科技大学里，各方面的希腊书籍都有译本。在音乐著作中有亚里士多塞诺斯(Aristoxenos)、欧几里德(Euclid)、托勒米(C. Ptolemy)以及尼科玛科斯(Nicomachus)等人的名著。亚里斯多塞诺斯是以《论谐和》和《论节奏》两本书而著名的。以著名的《未解决的问题》一书而闻名于阿拉伯的欧几里德，以其《论音乐》和《论卡龙》两书的翻译而对阿拉伯的音乐理论发展产生影响。尼科玛科斯的音乐论著有《音乐作品集》的阿拉伯文译本及从其它著作中大量的摘录，据阿拉伯人说，托勒米也有《论音乐》等著作。

---

① 中立音程(neutral interval)系大音程和小音程之间的音程。中立三度则指大三度和小三度之间的一种三度音程。——译者

当然，毕达哥拉斯的乐论也被收入到阿拉伯人的文献目录里。

阿拉伯人对于这些希腊音乐理论书籍是从数学和音乐两方面进行研究的，如前所述，音乐理论家兼数学家的情况为多，著名的肯迪和法拉比就是一例。作为希腊音乐理论的介绍者，除前面所列举的音乐理论家之外，还有萨拉克希(公元 899 年死)、巴努·穆萨的人们(十世纪)、塔比特·依本·库拉(公元 901 年死)、穆罕默德·依本·扎卡利亚·阿尔·拉吉(公元 923 年死)、克斯塔·依本·鲁卡(公元 932 年死)等。

最后，让我举几个受希腊音乐理论影响最为明显的例子，这些就是源于希腊语的术语。具有代表性的术语就是出自 μουσική 的 mūsīqī 或是 mūsīqā。本来，阿拉伯语中的 ghinā 一词，狭义表示“歌”的意思，广义则表示“音乐”这个概念。但 mūsīqī 这一词汇传入后，主要用在表示音乐艺术的理论方面，而在阿拉伯语中 ghinā 一词则用于表示实际上的音乐演奏。在乐器名称方面，很明显，“qītāra”(吉他拉)是出自Κιθάρα，“qānūn”(卡农)出自Κανών。乐理术语则更多，表示四度音程的 irkhā 一词不用说，半音程的“baqiyya”出自 λείμμα，与此相同，infisāl(半音程)出自 ἀποτμή，而 tanīn(全音程)则是从 τόγος 变化而来。此外，在希腊音乐理论中具有特殊意义的 genres(γέγη)变为阿拉伯语中的 ajnās，speoies(ἐιδη)变为 anwā，这些术语及其所表达的内容在阿拉伯音乐理论中占有重要的位置。

第二节　对中世纪欧洲音乐的影响

如前所述，阿拉伯音乐与东方其它各地的音乐所以不同，原因之一是由于它吸取了希腊的乐理，表现出东方音乐所罕见的科学性。另一原因则在于它又反转过来对中世纪以后的欧洲音乐产生影响。这种影响比较明显的有两点：其一，是它对中世纪欧洲音乐

的影响，成为中世纪欧洲音乐向近代欧洲音乐发展的一个转机。其二，欧洲音乐从近代向现代发展的过程中受到阿拉伯音乐的影响，这种影响即是现代音乐中的东方主义(orientalism)。东方主义也有两层含义：利用东方音乐的旋律等表现出具有异国情趣的作品，这点无疑谁都能理解。但是，当近代音乐力图摆脱十二平均律的时候，它受到东方音乐，特别是阿拉伯音乐的有力启示。然而，现今欧洲说到东方主义，所指的几乎是阿拉伯风格的音乐。

把阿拉伯音乐对中世纪欧洲音乐的影响与它对近代欧洲音乐的启示相比，可以看出前者远比后者有力而且深刻。但是，后者现在则正在起着作用，今后也还要继续发挥作用，因此现在还不能立即断定两者孰轻孰重。但必须强调，无论是前者或是后者都是深刻的问题，其深刻程度非现今的西方音乐家，特别是我国的西洋音乐研究家所料，以前的日本西洋音乐研究家们对这一问题是很少关心的。

阿拉伯音乐对于中世纪欧洲音乐的影响，不仅仅表现在它对中世纪音乐的形成所作的贡献方面，更重要之点在于它成为中世纪音乐向近代音乐发展之际的一个转机。把希腊音乐理论传入欧洲的，不仅有罗马、拜占廷的音乐家，也有科尔多瓦学派的阿拉伯人，这是确实无误的事实。他们曾对中世纪音乐的发展作出过贡献。关于拜占廷与阿拉伯究竟哪个对欧洲影响大的问题，有两种对立的观点。更大的问题在于它们对中世纪欧洲音乐向近代音乐发展的过程中有无影响。

我认为阿拉伯音乐对中世纪欧洲音乐的影响大体可以归纳为以下四点：

(一)对乐器的影响（对近代乐器以及和声音乐兴起的最初启示)；

(二)对有量音乐及有量记谱法的影响(对中世纪、近代多声部音乐形成的贡献)；

(三)对 Do　Re　Mi 唱法形成的影响;

(四)对多声部音乐(organum)形成的影响。

主张阿拉伯音乐对中世纪欧洲音乐有影响的，大体是那些在西班牙国内对阿拉伯音乐科尔多瓦学派进行研究的人们，如洁·比·特连多(Trend, J. B)、胡安·里贝拉(Ribera, Julian)。而坚决主张阿拉伯音乐的影响已波及到中世纪欧洲音乐中枢的却是法玛先生。他在一篇题名为《音乐理论上所受的阿拉伯影响》(1925 年)的论文中，从乐器、Do Re Mi 唱法、乐谱、多声部音乐等几个方面阐述了阿拉伯音乐的影响。在《小提琴族之祖先》一文中显露出其卓越研究才能的卡瑟琳·施莱辛格女士(Schlesinger, Kathreen)发表了题为《欧洲的音乐理论是依靠阿拉伯人吗?——驳关于音乐理论上受阿拉伯影响》的论文，她指出法玛论文中对于有量音乐评论中的欠妥之处，同时发表了反对夸大阿拉伯音乐影响的意见。法玛发表了《关于阿拉伯音乐影响的事实》一文，进一步重申了自己的主张。施莱辛格又写出《音乐理论的希腊基础》进行反驳。为此在《标准音乐报》上经过为时两年(1925、26 年)的争论之后，法玛又以最初的论文为基础，在 1929 年写出了《关于阿拉伯音乐影响的事实》一书；对施莱辛格发起了第三次批判。在音乐史研究上这种珍贵、诚挚的论争，对于推进中世纪欧洲音乐史及阿拉伯音乐史的研究作出了很大贡献。施莱辛格坚持希腊音乐是中世纪欧洲音乐史源泉的一贯观点，反驳了法玛力图重新认识阿拉伯音乐影响的问题。而法玛针对此种观点列举出史实，稳步推进了自己的新说。此后，这个争论没有什么进展，也没有再听到有关施莱辛格发表第三篇反驳文章的消息。虽然战争中情况不明，但也许是还没有达到下结论的地步吧！在此，我主要介绍截至 1929 年的论争中法玛的新说，同时也指出他与施莱辛格争论的焦点。

如前所述，阿拉伯文化及其音乐在西班牙扮演着很重要的角色。无庸置疑，西班牙音乐中也包含着部分西欧的音乐。然而，把

当时的西班牙音乐称作阿拉伯音乐也未尝不可。当时成为问题的是以法兰西、意大利为中心的西欧音乐。希腊、罗马文化已经衰落下去，西欧文化则还处在未开化的状态之中，而以科尔多瓦为中心的阿拉伯文化则在中世纪的欧洲放射着灿烂的光辉，这是确实的情况。在西欧，阿拉伯文化的最初传播者是哥特人，他们从巴尔干半岛出发，一路向西班牙，一路向意大利移动，建立起各自的王国。新的萨拉森文化也传到了北方的日尔曼族和盎格鲁·萨克逊族。后来，由法兰西和德意志组成的法兰克王国，一方面受着来自意大利的基督教文化的洗礼，同时也受惠于来自伊比利亚半岛的萨拉森文化，从而迅速摆脱了野蛮状态。在西欧语言中遗留下来的阿拉伯语汇是很多的，其中与音乐舞蹈有关的词汇如arabesque(阿拉伯风)、saraband(萨拉班德舞曲)、morris dance(莫利斯舞曲)等。前面说过如alcohol(酒精)这类的科学术语传入的也不少。

一、乐器的传入

阿拉伯音乐是通过两条路线传入欧洲的，一条是通过西班牙；另一条是通过拜占廷。前者时代较早而且影响力大。十世纪乃至十一世纪已基督教化了的西班牙人，是最初接受阿拉伯音乐的欧洲民族。在著名的《圣玛利亚颂》(Cantigas de Santa Maria 十三世纪)和胡安·鲁伊斯(Juan Ruiz)的诗(十四世纪)中，可看到如下阿拉伯系统的乐器名称：

Laud, rabé morisco caño, atambor, guitarra, moyisca, tamborete, panderete, gayta, exabeba, albogón, añafil, atambal, dulçayna, adufe, exaquir, chirimia, xelami。

在法国的夏尔玛尼时代，阿拉伯乐器的传入，始于阿拉伯游吟诗人的来游。在纪尧姆·德马肖(1364)和他的文献中，记载有如下这些乐器名称：

micanon, rubebe, morache, guiterne, naquaire, cor Sar-

rasinois, doussainne, tabour, eschaquier, quesse, timbale, gighe, luth。

在意大利，从伊斯兰教徒进入西西里半岛开始，其乐器传入南意大利。在佛拉·安吉里科和贝里尼的绘画中，描绘了下列乐器:

liuto, rebecca, tambura, nacchera, theorba, jach, canoneo.

此外，十字军东征导致阿拉伯乐器的传入，这也是确实无疑的。传入的主要是军乐器，阿拉伯的乐器名称如下:

naqqāra, ṭabl, kūs, qaṣ'a, tinbāl, tabēr, balābān(以上为鼓), Zil(铙钹), jujul(锣), jaghāna(　　), zamr, surnāy, nafir, būq(以上为管乐器)，它们的欧洲名称如下:

naker 或 naquaire, tabel, tabor 或 tambour, quesse 或 caisse, tymbala 或 timbale, jingling johnny, sumer 或 sumber, dulçayna 或 doussaine, anafil 或 anafin, abbogon 或 alboque。

欧洲的 fanfare 是 nafir(anfār)的复数型，这样说人们一定会吃惊吧!

在以上种种乐器中，英语中 lute, rebec, guitar, naker 的语源来自阿拉伯语的 al'ūd, rabāb, qitāra, naqqara, 这几乎是无疑的。

柳特 (Lute) 是十二世纪前后产生于法国南部的吟游诗人(Trouvère)、英国的游唱诗人(Minstrels)以及德意志的游唱歌手(Minnesänger) 吟诵时所使用的一种伴奏乐器，它从南欧传入中欧，流传很广，是中世纪一种代表性乐器。在阿拉伯，遍历各地宫廷、贵族和富豪宅邸的游吟诗人在音乐上也扮演着很重要的角色。如前所述，这些游吟诗人喜欢用的乐器是乌德。这些阿拉伯游吟诗人也必定到过西班牙和西西里半岛。因此不能不考虑到阿拉伯盛行的这种游吟诗人之风是导致法国、意大利南部游吟歌手产生的一个原因。乌德演变为诗琴，成为中世纪以至近代初期歌唱民

谣的主要伴奏乐器，也是由于上述原因。诗琴在欧洲发生了很大变化，获得了发展；然而，它的基本形状变化并不大，只是琴体变大，弦数增加到二十根。这种乐器虽然简单，但可以随着和声进行伴奏。它虽不是直接向近代乐器的发展，但已经完成了向近代乐器发展的初级阶段。

其次，拉巴布被认为是提琴之祖。拉巴布在西班牙称作艾克扎贝巴，在法国称作柳贝布，在意大利称作列贝克。后来它在欧洲被称作列比克而广为流传。在十世纪前后，列比克是一种细长的梨型音箱的拉弦乐器，音箱腰部宽度相同，柄在上方，音箱在下，奏法象今天的大提琴。但是到了十一世纪，它变为柄在下，音箱在上，要夹在颈下演奏了（象今天的小提琴那样），一般泛称提琴(viol)。

此外，法玛还有一个不同于其它人的观点，他认为吉他是源于阿拉伯的吉他拉。阿拉伯的吉他拉是乌德的一种，近似于今日的曼陀林，它在西班牙，从阿拉伯时代到基督教时代都很流行。如今，在北非（阿尔及利亚、玛格里布）仍然存在。这个与曼陀林相近的阿拉伯的吉他拉可能于十三世纪左右开始演变成音箱中腰微曲的吉他。……

此外还有一种乐器，从中也可看到阿拉伯的影响，这就是管风琴。公元九世纪，阿拉伯人已经知道风压式以及水压式两类管风琴。由于阿拉伯人对自然科学表现出特别的爱好，因此他们对有机械装置的乐器感到兴趣也是自然的。依本吉夫提等著有《论管风琴》一书，巴努·穆萨（873年死）记载了有关水压式管风琴等自动式的乐器。十二世纪前后出生于西班牙的理论家巴牙西制作了管风琴。阿拉伯人不仅掌握了管风琴的理论，而且也学得了实际的技术，他们竟达到了能把风压式管风琴运送到遥远的蒙古忽必烈宫廷并加以组装的程度。在欧洲，从希腊、罗马时代开始，风压式管风琴获得了发展并开始用于教会，由东罗马传到中欧各国。从西班牙的科尔多瓦学派学得技艺的中世纪欧洲人无疑也从阿拉伯

人那里学得了管风琴的理论与技术。特别是九世纪到十二世纪之交，阿拉伯人把六世纪至九世纪已被欧洲人遗忘的水压式管风琴又传到了欧洲。据传，水压式管风琴是公元前三世纪左右由埃及亚历山大的库提西比奥斯发明的，后来希腊人学会了它，并赋予这种管风琴的演奏以理论，这在很多文献中都有记载。但是，六世纪以后，欧洲人不再提及这种乐器，一度忘记了它的存在。这也许是由于北方野蛮人的入侵、基督教会的压迫以及风压式管风琴的结构简单等等原因所造成的吧！从八世纪到九世纪，阿拉伯人热心于把希腊文献译成阿拉伯文，从中学得了关于管风琴的知识与技术。而这之前，拜占廷人也再次从阿拉伯人那里学到了他们所忘掉的知识与技术。六世纪以前，拜占廷人和罗马人就已懂得键盘，因此，假如六世纪到九世纪之间不出现间断的话，西欧初期的管风琴也许就不会使用原始的音栓和伸缩管了。

二、Do Re Mi 唱法的起源

Do Re Mi Fa Sol La Ti 这七个音阶名称据说是规多·达列错(Guido déArezzo, 995—1050)从帕维尔斯·迪亚科努斯(公元 770 年前后）为祭祀圣约翰而写的赞歌中取材而编成的。这种说法在一千多年前就已传开，几乎成为定论。但是，以前就曾存在过许多不同的看法，如希腊起源说、阿拉伯影响说、渊源于遥远的印度音名说等等，这些异说与欧洲起源说相比证据不足，没有受到重视。因此，欧洲起源说便成为正统的学说，而为现在一般人所信。但是，法玛经过深入研究，非常自信地认为：阿拉伯起源说是正确的。他的主张最近在学术界也得到相当一部分人的承认。与此相联系的、更古老的印度起源说也有复活的趋势。在此，我想将这两种主张并记下来，以唤起对于新说尚不了解的日本音乐界的注意。

1780 年，拉波尔德认为固定音名是来源于阿拉伯字母的，他

首次创立了反对规多·达列错学说的异说，这是最早见到的阿拉伯起源说。但他只是简单地根据固定音名与阿拉伯字母在发音上相近这一点来提出，并没有发现按 Do Re Mi Fa Sol La Ti 顺序排列的阿拉伯文献。

从遥远的时代追溯起源说的，有希腊说和印度说。在古代印度（追溯到公元前二千年）曾使用过 Sa, Ri, Ga, Ma, Pa, Dha, Ni 七个音名，其发音与 Do Re Mi 唱法有近似之处。著名的梵语学者、东方学家希尔万·列维推测，阿拉伯人可能是借用了印度的音名。

与证据薄弱之诸说相比，所谓的定说——规多取材于赞歌一说则具有比较有力的证据。此说的内容是众所周知的，但有必要把它与阿拉伯起源说进行一下比较：

(C sol-fa-ut) (D la-so-re)
UT gue-ant lax-is RE-so-na-re fii-bris
(E la-mi) (F fa-ut)
MI-Va ges-to-rum FA-mu-li tu-o-rum
(G sol-re-ut) (A la-mi-re)
SOL-Ve-pol-lu-ti LA-bi-i re-a-tum
Sanc-te lo-an-nes

法玛对这个所谓正统说的基础产生了疑问，由于这首圣赞歌太明显而且太巧妙地组成了 Do Re Mi Fa Sol La，他认为可以怀疑规多不是根据这首圣赞歌而采取 Do Re Mi 唱法，说不定圣赞歌本身就是根据这些音名而创作的。

……阿拉伯的音名与规多的音名之间在发音上确实是明显地相似。著名的维约托也认为规多是从阿拉伯人那里学得音名的。引用此说的人有达尔贝尔格、克里克顿、波科克等。无疑，这里人们都是首先把这两者发音上的一致作为理由的。……

三、记谱法方面的影响

阿拉伯音乐的重要影响表现在 Do Re Mi 唱法上，其次则表现在记谱法上。

根据过去的说法，记谱方法大致有音标式记谱法和音符式记谱法两种。印度、中国、希腊、中世纪的阿拉伯等的记谱法属于音标式记谱法。在中世纪罗马教会的内马记谱法和产生于中世纪的有量记谱法基础上发展起来的今天的五线谱，则属于音符式记谱法。在音标式记谱法中，中国和印度把特别的名称当作音名乃至音阶的名称使用，而在阿拉伯和西方，大多利用字母表中的字母。问题在于，中世纪以后欧洲的音标式记谱法是象以往所说的那样从希腊、罗马时代开始就发展起来了的呢，还是如法玛先生新主张所说的那样是由于受了阿拉伯影响而出现的呢？让我们概观一下中世纪以前的欧洲音标记谱法。首先，在希腊所使用的是一种利用字母的文字。有十五个字(古式德里亚字母)广为使用。

此外，为了表示转调、和声以及全音阶三种意义，要把 24 个希腊字母全部当记号用，非常复杂。施莱辛格评价这些记号是“惊人地完整的音高记谱法”。这种希腊记谱法曾出现在公元前四世纪到公元后四世纪之间的文献上。

之后，在公元五、六世纪之交的波埃丘斯和卡希奥德斯的记谱法是很著名的。他们把拉丁字母的最初 15 个字母 (A 至 P) 当作相当于从次低音F到中音A的 15 个音使用。在圣赞歌中，A、B、C、D、E、F、G 相当于七个音名，高一个八度音程用 a、b、c、d、e、f、g 表示，再高一个八度用 aa、bb、cc、dd、ee、ff、gg 表示。另一方面，在这时期，内马音符式记谱法也被采用了。

在九、十世纪，著名的福克巴尔特(840—932)把次低音G到次中音C的十八个音分为四个四度音程和两个音，最低的G以希腊字母 Γ 表示，以下是 A B C D E F G, a b c d e f g, aa bb cc。据说

这是把CDEFGA与今天的Do Re Mi Fa Sol La Ti相一致起来的记谱法的起源。这时，音符式记谱法已经开始广为流行，音标式记谱法开始具有第二个意义的任务，又研究出了一、两个新的音标式记谱法。其中著名的是，十一世纪的哲学家赫尔曼·康特拉克特(1055年死)所采用的如下的记谱法：

F(同音) S(半音) T(全音) TS(小三度) TT(大三度) D(四度) △(五度) △S(小六度) △T(大六度) △(八度)。

这不是表示绝对音高的记谱法，它的特征是只表现音程。

法玛认为上述音标式记谱法的演变过程受到了阿拉伯音乐的影响，他有如下两点主张：

第一，赫尔曼·康特拉克特的奇妙的记谱法是借用阿拉伯记谱法的。第二，在欧洲，绝对音高记谱法的观念是接触了阿拉伯音乐以后才开始获得。

下面，让我们以法玛之说为中心将这个问题论述一下。

希腊记谱法到底对中世纪欧洲有什么样的影响呢？施莱辛格认为波埃丘斯正是其中介人。但是，波埃丘斯自己已经证明了，希腊记谱法并没有传到罗马。波埃丘斯用了拉丁文的前15个字母，这不是绝对音高，而是相对的。正如著名的格维尔特等三、四位理论家所指出的，例如A—B的音程，既相当于八度、五度、四度，也相当于半音。

如前所述，罗马没落以后到九世纪中叶，在西欧没有出现过象样的音乐理论。塞维利亚的音乐理论家依希多尔(638年死)涉及到所有的音乐理论，唯独没有涉及记谱法。直到十世纪才看到把拉丁字母的前七个字母用作大调的文献。象内马那样的音符记谱法只属于教会与声乐使用，与此相反，使用文字的音标记谱法一直是世俗的，专供乐器使用。这些都是在西欧产生新的记音法的明显事实。但是，阿拉伯人了解音标式记谱法比西欧人早一个世纪，这种音标式记谱法也用于乐器。无论在西欧，还是在阿拉伯，音标

式记谱法都不是由理论家们所创立的，而是由器乐演奏家们创立的。规多也明确地说过："波埃丘斯的书对歌手来说是没有用的。"

如上所述，既然中世纪的西欧直接从希腊、罗马学到的有关记谱的知识很少，那么就应考虑它是否从阿拉伯的记谱法中学到了些什么。

麦蒙(833年死)、依斯哈格·穆斯里(850年死)等确实曾使用过实用的乐谱。穆斯里的弟子雅夫亚·依本·阿里·依本·雅夫亚(912年死)为乐器乌德使用了如下的音标式记谱法：

A B J D H W Z H T Y

G a b^b b c d e^b e f $f^{\#}$ 或 g

此外，西哈里发的阿拉伯人使用了与上面不同的记谱法。例如，在马德里的文献《玛里法特·阿尔·纳格哈玛特·阿尔·塔曼》中记载着如下的记谱法：

A B J D H W Z H

C D E F G a b c

有名的肯迪使用了一种半音音阶的名称：

(Alīf)	(Ba)	(Djīm)	(Dal)	(Hā)	(Wāw)	(Zine)	(Ḥa)
A	B	J	D	H	W	Z	H
a	b^b	b	c	$c^{\#}$	d	e^b	e

(Ṭā)	(Ya)	(Kef)	(Lām)
T	Y	K	L
f	$f^{\#}$	g	a^b

阿拉伯音名A、B、J等如上面所表示的那样是取自阿拉伯字母的。但是，使用拉丁字母的情况却不一样，它不按顺序排列。

法拉比比肯迪用的字母更多，用的是十五字记谱法。……

法拉比以后，使用字母的记谱法也产生了各样变种。依本·西纳(1037年死)记载了如下的为乌德所用的乐谱：

(?) 第四弦 bamm

L　第三弦 mathlath

M　第二弦 mathnā

Z　第一弦 zîr

W　开放弦 muṭlaq

S　第一指 sabbāba

(?) 中指 wusṭā

B　第三指 binṣir

再如，侯赛因·依本·扎依拉（1084年死）用过如下的记谱法：

A　B　J　D　H　W　Z　Ḥ　Ṭ　Y　Y_a　Y_b

A　B　$C^{\#}$　D　E　$F^{\#}$　G　a　b　c　d　e

这记谱法用于柳特，同时也用于风压式管风琴。

如上所说，中世纪西欧开始学习音标式的记谱法以前，在阿拉伯已经存在各种各样利用字母的记谱法，这是确实无疑的。而其中以西哈里发所使用的记谱法与西欧最初使用的记谱法最为一致。比较一下下面的表，就会一目了然。

西哈里发使用的记谱法：

A B J D H W Z Ḥ

C D E F G　a　b　c

西欧初期使用的记谱法：

A B C D E F G A

C D E F G a b c

这种相似，远比希腊与中世纪西欧记谱法上的相似显著。法玛得出了这样的结论：西欧对于希腊音乐理论的了解是在他们摄取了文字记谱法之后。西欧的记谱法不是直接来自希腊，最初是从阿拉伯学得来的，这一点是清楚的。

在谈论阿拉伯音乐对记谱法的显著影响时，不能不论及到它对有量记谱法的影响。关于这点，遗憾的是法玛没有发表过详细

的论述，只做过一些简单的说明。（他在 1929 年以后或许写过，但是我手头没有）。

首先让我们概括地了解一下中世纪欧洲的记谱法。

教会音乐的内马记谱法获得了发展，与此同时福克巴尔特的八线谱正在向规多的四线谱等记谱法演变。但是，这些记谱法在表示音的长短时值关系方面都有欠缺之处。当多声部音乐开始发展、进入到复调对位的时代，就要求记谱法能表现出音的长短，其结果就想出了有量的记谱法。现在认为最初研究有量记谱法的是科隆的弗朗科，据说他的著作«有量旋律艺术»(Ars cantus Mensurabilis)中曾记载了这点。但是，也有不同的说法，在他之前，有量记谱法的先驱者确实曾有三、四位。究竟是由谁最初开始研究的，至今还不清楚。有一说认为在阿拉伯的音乐理论中最早提到了有量记谱法。由于阿拉伯音乐理论的影响在其他方面很明显，因此，很自然地推测西欧的有量记谱法是受到阿拉伯的启示。

如前章所述，在阿拉伯的音乐中关于节奏的理论是相当进步的。为了在记谱中表现出节奏，如今使用了一种符号，但它的渊源是很久远的，可以追溯到十世纪以前。最早的时候是使用 tan, tanan, tananan 等拟声符号或文字……。

规定音符时值的方法，在阿拉伯音乐的节奏论中被频繁地论及和研究过。当阿拉伯音乐中已经使用六种节奏符号时，西欧的基督教各国连表示长短的两种符号伦加 (longa) 和布列维斯都还没有被使用。后来，弗朗科代替了内马，规定出拉尔加(larga)、伦加(longa)、布列维斯(brevis)、赛米布列维斯(semibrevis)四种音符，其后加上米尼姆(minim)，一般流行五种音符：

┛	larga	拉尔加	8
┛	longa	伦加	4
■	brevis	布列维斯(倍全音符)	2
◆	semibrevis	塞米布列维斯(全音符)	1

♦ minim　　米尼姆(二分音符)　　1/2

…………

四、多声部音乐的起源

上述有量记谱法产生的原因之一，就是由于从九世纪前后开始，复调音乐发展起来，这就自然而然地要求产生与此相适应的记谱法。据说多声部音乐被认为是复调音乐的起始。福克巴尔特试图把用纯五度乃至纯四度平行唱出相同旋律的这种情况上升为理论，这就是“平行多声部音乐”。这也应该说是毕达哥拉斯的数理性音程论的发展。这种“平行多声部音乐”在实际效果上有欠缺之处，加以修正即研究出了“自由多声部音乐”，即主部与副部从同音出发，经过二度、三度达到纯四度，暂时持续在纯四度的平行多声部音乐上，接着顺次向三度、二度接近，再次以同音重复。从“自由多声部音乐”进一步发展为“装饰性多声部音乐”，即主部的第一个音是主音，以主音开始的副部不发生变化地持续此音，只有主部自由地变化着。这开始带有对位法的前身，即反行多声部音乐的性格。这种“装饰性多声部音乐”与现代印度音乐中特有的“德隆”(drone)① 相似。印度“德隆”，是不停顿地持续演奏主音，而在装饰性多声部音乐中，它的副部则与主部的旋律相应，有时出现中途停顿的情况。在这点上，它们之间是多少有些差异的。如果说印度的“德隆”自古以来就存在的话，那么这也可以成为一个旁证，说明装饰性多声部音乐未必是从平行多声部音乐发展而来。

以前，认为多声部音乐是产生于中世纪西欧的。最近，法玛提出了阿拉伯起源说，与施莱辛格之间展开了争论。一般认为多声部音乐最早出现在约翰·斯考图斯·艾里格纳（公元800—877年）的著作《关于自然的分类》一文中。该文曾在胡果·雷曼的《九世

① 原指印度一种乐器的持续低音管，现在将印度音乐中的持续低音统称为“德隆”。——译者

纪至十九世纪音乐理论史»(1920年第二版)、乌尔德里契的«牛津音乐史»以及库捷马卡的«中世纪和声史»等著作中被引用过,用以作为多声部音乐起源于西欧的证据。施莱辛格认为,此文虽然简略,然而由于作者斯考图斯所引用的材料不是转引自其他著作,而是从实际知识出发写出来的,因此可以作为确凿的证据。针对此种观点,法玛指出,斯考图斯并不象施莱辛格所说那样,是位精通音乐实践的行家,他的«关于自然的分类»一书中有关音乐的论述很少,其中对多声部音乐不过是带了一笔而已。斯考图斯的文章是这样写的:

"所谓的乐器是由种种的音质与音量构成的。一方面,音给人的感觉是它自身由于紧张与弛缓的比例不调和而一一分离出来,另一方面,音假如遵从一定的适当的音乐法则,即使是根据一个音阶,也可以使其自身再现调和。"

乌尔德里契教授认为此文作为多声部音乐的起源之证,理由并不充分。雷曼也认为不能以此文作为多声部音乐起源说的依据。施莱辛格认为这篇文章大体是在公元八五〇年以后写成的,这是他在以前很长时间内对八度音程、五度音程和四度音程的两个音在同一时间内响出进行考察的结果,而以普特列米为首的希腊理论家,或是以后的波埃丘斯及其它中世纪理论书籍,都是从有关这个问题在音律测定器上进行实验的种种议论中,去发现可称为多声部音乐前身的东西。

针对此见,法玛又作了如下的反驳。法玛认为从六世纪到九世纪中叶,在西欧不存在可称为音乐理论的东西。而施莱辛格却认为西欧在九世纪时无论在理论上或是在实际演出中,多声部音乐已经形成。阿拉伯人在八世纪已经开始学习希腊的音乐理论,肯迪很早就曾议论过这个问题。在科尔多瓦的阿拉伯人大学中,已经在教授可以看作是多声部音乐的理论。如前所述,中世纪西欧人,还是从科尔多瓦学派学习了种种音乐理论的。著名的"科尔多

瓦的维尔吉留斯"也承认此事。前面所提到过的胡安·里贝拉、索里亚诺·菲尔提斯等也都相信西班牙的阿拉伯人是讲究和声的。

在当时阿拉伯人的理论中，有"塔尔吉巴特"这样一个用语，这也许正相当于多声部音乐。让我们引用依本·西纳（1037年死）的一文为例。

从依本·西纳的文章来看，塔尔吉巴特（tarkībāt，单数为tarkīb）表示这样一种弹奏法，即弹奏四度关系或五度关系的两根弦，听来几乎等于同时发出音响。在八度音程的情况下，这种弹奏法称作塔底法特(tad'īfat，单数为tad'īb)。法玛认为这种奏法可能就是西欧多声部音乐的起源。

肯迪引用的例子比依本·西纳的更早。在肯迪的一本著作中，曾以"加斯"之名记载了柳特的奏法。根据十世纪玛法底赫·乌鲁姆的看法，"加斯"指的是"用食指与拇指弹弦"。肯迪记载了两种"加斯"，一是以拇指——食指——拇指的顺序有明显区别的三个动作的连续，例如 。另一种是用拇指、食指同时拨奏使之鸣响，如 。

此外，十世纪或是九世纪，在称作阿拉伯穆里斯图斯的文书中，关于多声部音乐的文献曾记载有前述的塔尔吉巴特。如果认为各种记载的塔尔吉巴特都具有相同的音高，那么文献中这样的例子是颇为有趣的。例如 使听者感到悲叹，而 则给人以勇气和鼓舞。

法玛所举的以上各例，确确实实是阿拉伯人具有和声概念的证据。假如这个"塔尔吉巴特"是连续的话，那么它也许确实就具有多声部音乐的形式。关于这个连续，法玛没有做明确的说明。此外，在此所举的诸例，除肯迪之外，没有十世纪以前的文献。斯考

图斯的文章假如是在八五一年到八七七年之间写的话，从年代的先后几乎看不出问题来，但是，仅凭这份史料，确定不了年代的先后。法玛不是仅靠这些史料来确定年代的先后，他更为注意在九世纪、十世纪或是其前是否曾不间断地进行过研究。他否定了施莱辛格认为当时西欧曾进行过“不间断研究”的主张，而认为阿拉伯人方面倒是在进行着这种研究，以此加以反驳。

不管怎么说，从年代考虑，或是从和声、多声部音乐的概念考虑，可以认为九世纪到十世纪的阿拉伯人已具有与西欧同样的或是高于西欧的知识。即使不能把它当作直接的证据，但总可以把它看成是多声部音乐起源的有力的辅助资料。

第三节　近代东方主义与伊斯兰音乐

西欧音乐自进入近代初期以来，在十二平均律功能和声的基础上以滔滔大河之势获得了独立的发展，成为世界音乐的支配者。但是，从十九世纪、二十世纪之交开始，它已经发展到了顶点，十二平均律和声的基础开始发生动摇。随着追求新变化的情感与意志的产生，目光自然地转向了东方。所谓的东方主义、异国情调指的就是这个，而东方主义的出发点则是阿拉伯音乐。

在东方主义的发展过程中也有三个阶段。中世纪以来接受阿拉伯音乐洗礼、深受阿拉伯音乐影响的地域(第一个就是西班牙)，有意识地或自发地保存了来自阿拉伯时代的影响，这是第一阶段。这种影响特别在民歌等方面表现得尤为显著，比列纳山区的民歌和安达鲁西雅地区的舞曲就是很好的例证。除伊比利亚半岛以外，从巴尔干半岛和靠近俄罗斯东部地区的民歌中也可以嗅出阿拉伯、土耳其的味道，然而这种异国情调已被吸收得不露痕迹，它流传到俄罗斯民族乐派的作曲家中间，并在巴托克、柯达伊等匈牙利作曲家的民族音乐中复苏。

第二阶段，多见于歌剧和歌曲之中。这是些取材于东方的具有异国情调的作品，大多是从原封不动地采用阿拉伯旋律开始。在各种各样阿拉伯典型旋律中，他们最喜爱把做礼拜用的阿赞的朗诵调加到西欧的乐曲中。科尔内留斯的歌剧《巴格达的理发师》第二幕前奏中，大管有如下的独奏：

为了表现阿拉伯风格而经常被采用的还有阿勒颇地区阿赞的如下旋律：

亨利·拉博(Henri Rabaud, 1873—1949)的《开罗的修鞋匠玛鲁福》、费利西安·大卫(Félicien David, 1810—1876)的《沙漠》、列依埃尔的《东方交响曲》、比才的《加米列》等作品所采用的就是上述阿赞的旋律。

东方色彩浓厚的作品，除以上所列举的之外，还有塞扎尔·弗朗克(César Franck, 1822—1890)的清唱剧《鲁特》(Ruth)；比才的歌剧《采珠人》、《阿莱城姑娘》、《卡门》；威尔第的《阿伊达》；戈尔德马克的《示巴女王》；玛斯涅的《埃罗底阿特》；圣-桑的《阿尔及利亚组曲》、《波斯旋律》、《非洲》；阿尔贝尼斯的《伊比利亚》；艾玛努埃尔·夏勃里埃的《西班牙狂想曲》；拉罗的《纳莫那》(Namouna)；德彪西的《伊比利亚》；德·法亚的《科尔多瓦传奇曲》；鲁塞纳的《安达鲁西雅的歌调》；里姆斯基-科萨科夫的《天方夜谭》等等，都充满着阿拉伯音乐的旋律和节奏。

近代音乐中的"Orientalism"，现在一般译作东方主义，广义指整个东方，而它最初的含义指的是近东。它的渊源可以追溯到拿破仑时代，拿破仑远征之际同行的有一位名叫维约托(J.A.Vil-

lotean）的学术考察团团员。维约托曾写过一份有关埃及的阿拉伯音乐调查报告(公元 1809—1813 年，巴黎出版)。东方主义的影响在法兰西作曲家中印象较深，这可能是因为法国在北阿尔及利亚海岸有殖民地，他们接触玛格里布地区的阿拉伯音乐的机会最多。费利西安·大卫就是先驱者之一。

从十九世纪初到现在，在东方主义的发展中有些音乐家从事了值得注目、然而并不为人所知的工作。弗兰塞斯科·萨尔瓦多·达尼埃尔(1831—1871)就是这样一位音乐家。他作为作曲家并不出名，但是，作为阿拉伯音乐的研究家、介绍者却是很有功绩的。他的著作《阿拉伯音乐》在其不幸去世五十多年之后由法玛将它译成英文才为人们所知。

萨尔瓦多·达尼埃尔是位南欧人，他父亲是从西班牙逃亡到法国的贵族。他父亲一方面在布鲁日皇家学院等校教授音乐，一方面写了许多音乐著作。在费提的音乐史及其它几处地方都搞错了，把他们父子二人当做一个人了。

弗兰塞斯科从小就从父亲那里受到了音乐教育，后来在巴黎音乐学院学习过。进入社会后有一段时间他的境况不佳，他非常景仰因交响诗《沙漠》而博得巴黎乐坛好评的费利西安·大卫。在对圣西门主义的镇压中，费利西安·大卫成为牺牲者之一，被迁出了巴黎。他从埃及到了近东，在研究当地音乐的基础上，创作了交响诗《沙漠》。萨尔瓦多·达尼埃尔决心沿着大卫的路进一步走下去，于是他移居阿尔及利亚，学习阿拉伯语言，在着手研究文献的同时，他又从阿拉伯人那里学习到了地道的阿拉伯音乐。其成果是他记谱收辑的《阿拉伯歌曲集》和《关于与阿拉伯音乐、希腊音乐以及与格列戈里圣咏有关的若干乐器的起源和变迁》(1863 年阿尔及利亚版)这两本书问世。这两本书曾被介绍到巴黎，但是，他在阿尔及利亚尤负盛名。由于妻子去世，萨尔瓦多·达尼埃尔匆忙离开阿尔及利亚回到巴黎。巴黎的乐坛和文坛

都把他当作东方音乐及古代音乐的权威来欢迎。然而，他仍很难得到发表作品的机会，他的《阿拉伯随想曲》好不容易才在巴黎得到演奏。从这时起，他的活动主要在写作方面，他的活动也渐渐开始带有政治色彩。那时正值普法战争(1870—1871)爆发，战败的结果是成立了第三共和国。第三共和国成立之前曾有巴黎公社的一段活动时期，萨尔瓦多·达尼埃尔曾作为公社的一员参加了巴黎公社的活动。1871 年 3 月，巴黎公社当政时，据说他是从五名候选人中被选中任命为巴黎音乐学院院长的（有无正式任命尚不清楚，格鲁夫音乐辞典中没有他的名字，雷曼的辞典中曾将他加上括号收入了条目）。但是，到了 5 月，正规军便开始对公社进行镇压，展开了巷战。5 月 14 日，萨尔瓦多·达尼埃尔在自己的住所附近被捕，当场遭到杀害。由于他历经动乱，薄命的生涯使得他的事业没有能够取得显赫的成果，这是十分遗憾的。他的研究与他之前的各家研究有所不同，拉波尔德、维约特、基泽瓦塔等人是根据梅赛尔法则来衡量阿拉伯音乐理论的，而萨尔瓦多·达尼埃尔则不满足于文献研究，他从实践中积累了经验。他的作品超越了他的师辈大卫在《沙漠》中所表现出的表面的东方主义色彩，他力图从阿拉伯音乐的本质出发对西欧的十二平均律和声音乐的基础加以研究。

萨尔瓦多·达尼埃尔未竟的事业经萨蒂(E. Satie)、德彪西、拉威尔等现代作曲家之手向前推进了。在力图摆脱十二平均律功能和声的现代作曲家之中，可以看到许多异国情调、东方色彩有形无形的影响。

以阿拉伯音乐为基点的西欧近代音乐中的东方主义正在逐渐扩大着。如包罗丁的《在中亚细亚草原》就是介于阿拉伯音乐与中欧音乐之间的一首乐曲。在美国印第安人音乐的研究工作上一有发展，立刻就出现了吸收印第安人音乐的作品，如德沃扎克的《自新大陆》；马克道威尔的《森林画稿》；布佐尼的《印第安幻想曲》、戴

留斯的《科安加》(Koanga)、《阿帕拉奇亚》。再向西进一些，出现了以夏威夷音乐为主题的作品，如雨果·卡温的《米涅哈哈》、《海亚瓦萨》等。

除阿拉伯以外，东方各地的音乐也随着人们对它的了解而作为异国情调的一种被人采用。如普契尼的《蝴蝶夫人》和阿瑟·苏利汶(A. Sullivan)的《天皇》中的日本音乐及车列普宁各作品中的中国音乐就是其中的一例。德彪西等许多作曲家很重视爪哇、巴厘岛的加美兰音乐。然而，以上所说的这些异国风格仅仅止于表面上的吸收摄取，尚未能做到象对阿拉伯音乐那样从各种音乐本质上对它进行研究，因此，它们也没有在现代的欧美音乐中使之溶化而得出硕果。日本民族声乐唱法、印度的二十二不平均律、阿拉伯的十七律(包含三分之一音程)、泰国的七等分律以及在日本、印度、阿拉伯等音乐中所表现出来的东方式的节奏理论及艺术感等等，它们也许会给予未来的世界音乐以启示，这点从阿拉伯音乐对近代欧洲音乐影响之深刻而可以想象得出来。

在法国、德国等现代音乐中与新的和声相提并论的新的音体制(四分之一音音阶、三分之一音音阶、六分之一音音阶、全音音阶、纯正调音阶、无调性主义、多调性主义)中，有阿洛依斯·哈巴(Alois Haba)的四分之一音音阶的体制，这是与以叙利亚地区的阿拉伯音乐为中心的近代阿拉伯音乐中所使用的音体制相同的东西。1932 年在开罗，由国王法德一世亲自领导下举行的阿拉伯音乐会议上，阿洛依斯·哈巴曾与库尔特·萨克斯(K. Sachs，比较音乐学者)、霍恩包斯塔(比较音乐学者)、兴德米特、韦莱斯、海尼茨、巴托克等人一起列席了会议，也许他从阿拉伯音乐中得到了启示，有了新的见解。勿庸置疑，这次会议与隔数年在各地召开的东方会议对现代欧洲音乐的理论和作曲界都产生了很大的影响。

第五章 伊斯兰音乐对东方音乐的影响

伊斯兰音乐，特别是乐器，扩散到东方各地，对东方音乐产生了影响。对于这点，凡是对东方音乐多少有些见闻的人都会了解。从某种意义上也可以说，伊斯兰音乐对东方音乐的影响大于对西方音乐的影响。也就是说，中世纪的东方音乐在向近世音乐的过渡中，担负破坏中世纪音乐任务的，就是伊斯兰音乐。它不仅担负破坏的任务，对近世东方音乐的建立，它也是积极作出过贡献的。然而，近世的东方音乐，就其本质来说，它是国民性的、民族性的音乐在东方各地由其内在力量所唤起而形成的。因此，从总体来看，伊斯兰音乐的影响只能说局限于部分地区。东方从近世向近、现代的进展，与西方比较，显得非常迟缓。近世太长了，即使到了现代，它的音乐仍保持着近世音乐的状态。这与西欧文艺复兴后，音乐近代化的急剧发展成为鲜明的对照。无论是东方或是西方，从中世纪向近世乃至近、现代的进展过程中，同样都接受了伊斯兰音乐的影响，然而却出现不同的结果，这可能是由种种原因所致。接受伊斯兰音乐的影响只是其中一个因素。本书末章，主要记述伊斯兰音乐对东方音乐的影响。然而，将它与伊斯兰音乐对欧洲音乐的影响相比较一下，对思考伊斯兰音乐的世界意义不无益处。

第一节 对印度、东南亚的影响

一、印　度

伊斯兰音乐的东进首先是从印度开始。在印度，公元前一、二

世纪以来与佛教一起繁荣起来的中世纪音乐，到了十世纪被入侵的伊斯兰教徒破坏，印度音乐进入了暂时的黑暗年代。伊斯兰音乐可能在一个阶段内是处于统治的地位。据说穆格尔王朝的阿克巴尔大帝(1556—1605)时，宫廷中的36名乐人中仅剩下5名印度人。这期间所受伊斯兰音乐的影响是可想而知的了。从现状来看，在乐器中，乌德、赛塔尔、弹拨尔等与印度特有的维纳(匏琴，从八世纪前后开始出现于印度)结合，产生出各种各样的维纳(弹拨尔·维纳、赛塔尔·维纳等)。拉巴布也以原名被使用，与唢呐的情况一样。这些乐器全都是旋律乐器。印度的旋律，特别是北印度的旋律中有伊斯兰音乐的乐调，也许就是由于这些乐器之故。在南印度，从整体来说阿拉伯乐调是稀薄的，用的维纳也有上下两个匏，称作纳拉达·维纳，使用原形的维纳，旋律也少有伊斯兰音乐的色彩。伊斯兰音乐的重要影响表现于音乐理论研究方面。在印度，自古以来使用与中国的十二律七声音阶理论相匹敌的、或是比它更先进的二十二律七声音阶与调的理论。但是，十世纪以后，受到阿拉伯人的希腊科学性研究的影响，研究著作开始急剧繁盛起来。其最初，也是最有代表性的著作就是娑椤伽提婆(1210—1247)所著的《乐艺渊海》。在音乐理论的文献中，比较古老的有婆罗达的《戏剧论》。这是戏剧著作，其中有一部分是论述音乐的。所以，作为最初的音乐专著，必然要举《乐艺渊海》。该书是集当时印度各地流行的诸种音乐理论之大成，其百科全书式的编辑方法，可以使人想象到阿拉伯百科全书式学术论著所用方法的影响。但是，尽管有这些来自外部的破坏和影响，佛教音乐，或是这以前古代印度音乐的传统力量仍然很强。因此，印度音乐在遭受到伊斯兰教的破坏后仍能再起。接受伊斯兰音乐的同时，印度在中世纪形成独自的音乐，直至今日，仍称为印度斯坦音乐。印度斯坦音乐与佛教音乐有相当的不同，比佛教音乐进步。其显著的一例就是用匏琴维纳取代了中世纪弓形的竖琴维纳，使其成为具有代表性的乐器。这

是七、八世纪在印度产生的特有的乐器，从其发展过程可以明显看到伊斯兰乐器的影响。

二、东　南　亚

在包括东印度诸岛和印度支那半岛在内的东南亚，作为伊斯兰教入侵的结果，伊斯兰音乐的影响存在于近世。这个地方，中世纪称为南海，是受过印度佛教音乐洗礼的。但是，进入近世以后，分为以泰国、柬埔寨为中心的音乐圈和以爪哇、巴厘为代表的南洋音乐圈。也就是说，在南洋发挥了海洋性的特点，以编钟、木琴、铁琴、铜锣等旋律性打击乐器为中心的合奏，及以此为伴奏的舞乐和歌剧非常发达，这在东方很值得珍贵。与此相对，在泰国和柬埔寨，把南洋的旋律打击乐器加上受南中国以及印度影响的弦乐器群，将南洋的野性变为柔和优美的合奏与歌剧。这种在近世形成的东南亚特有的音乐就与印度在近世形成印度斯坦音乐的情况一样。也就是说，在它形成之前，完成破坏中世纪任务的、成为形成近世音乐推动力的是伊斯兰音乐。在爪哇，阿拉伯拉巴布的典型卵形共鸣体乐器已用于合奏。在缅甸，拉巴布的变形仍以原名而被使用。唢呐，在缅甸也叫做唢呐，在土语中称作菲涅。很明显，拉巴布在印度对旋律产生影响。这两种乐器在东南亚也有相当的影响力。但是，影响的程度低于印度，这种影响表现在音阶上。例如，在泰国使用七平均律音阶（把一个八度平均分割成七份，这在世界上是无前例的音阶，与中国音乐和西方音乐的七声音阶不相同）。在爪哇、巴厘使用斯林德罗(Slendro)和佩洛格(pelog)两种音阶。在七声音阶的佩洛格中仍有一种与伊斯兰音乐旋律相近的感觉，但在称为五平均律的斯林德罗中这种感觉就完全没有。

第二节　对中亚、中国和日本的影响

伊斯兰音乐的潮流除流向印度、南洋方面以外，还经中亚到达中国的新疆、西藏、蒙古地方和中原地区。今日新疆的居民多属突厥系的伊斯兰教徒。他们以卡尔纳依、西塔尔、热瓦甫、达甫等名使用伊斯兰教的卡尔纳、赛塔尔、拉巴布、手鼓等乐器。这些乐器在清朝(1636—1911)已经流行了。在清朝宫廷多种乐器中，见到过塞他尔(サタール)、喇巴卜(ラバーブ)、喀尔奈(カルナ)、那喝喇(ナカラ)、达卜(ダフ)等名，这些就是清朝西蒙古到新疆境内居住的回教徒的乐器。它们是从阿拉伯、波斯、土耳其方面经过陆路直接东流进来的。但是，其中如喇巴卜不是阿拉伯系的拉巴布，而是印度系的拉巴布(弹拨尔似的拨弦乐器)系统。

传入新疆的伊斯兰音乐又传入蒙古和西藏，这也不是不可思议的。在西藏，有一种称作哈力甫的簧乐器，这肯定是萨纳奈依的传入。但是，在西藏地方，与中国的邻国尼泊尔一样，也有印度的影响。哈力甫被认为是从印度传入的。但是不管怎么说，其本源可能是阿拉伯系统的萨纳奈依。喇嘛教的代表性乐器是很长的喇叭“姜顿”(全长 12 尺乃至 15 尺，可折叠成四段或五段收藏)，如果说它与苏属土库曼的“提留喇叭”有关系，或者可以把它看作是伊斯兰音乐系统的。至少，人们并不认为这样的乐器是创始于西藏。

现在的蒙古音乐，蒙古固有的部分比较少。其固有的部分，承袭了古代的传统，具有非常朴素的特征。这在音阶与调式上也有所表现。汉译为马头琴的莫林·特罗格依·郝列是独特的。这是把伊斯兰乐器的梯形拉巴布(现在北非流行)改革成很大的细长形乐器，柄也长，在共鸣体的下方设有支木，把共鸣体直接置放在地上或立在膝上演奏。在共鸣箱面上绷有马皮或羊皮。设两根马尾弦，用马尾的弓演奏。胡琴是大型的，看不到汉族的影响，可以

把它看作是近世通过阿拉伯人之手传播到东亚的拉巴布的一个支流。其东流一直没有搞清，但考虑到近世初期元朝时伊斯兰教徒被称作色目人，他们作为蒙古人文化方面的指导者曾活跃一时。或许从这时起有了马头琴。蒙古人在北京与汉民族接触，建立元朝时，比起它在漠北时期吸收了更多的色目人伊斯兰文化。关于这方面，由于现在获得了一些过去所不知道的很有趣味的史实，我想稍加详细地叙述一下。

如前所述，在清朝宫廷中的回部(回教徒的部族)乐器是从新疆进来的。此外，在现在的戏剧音乐和其它中国音乐中广为使用的海笛(恰尔门拉类)也称作唢呐，很显然这是 sûrnây 的音译，可能是经由南方传入的。

伊斯兰音乐对中国音乐所及的影响，并不是象前面所说的那些片断、弱小的东西，这种影响触及了近代以及现代中国音乐的根基。为了理解这点，需要追溯到元朝。

蒙古的始祖铁木真即位称太祖成吉思汗是在一二〇六年。忽必烈改国号为元是在一二七一年。以后，元朝延续到一三六七年。这期间，野蛮的蒙古人以阿拉伯人为文化的指导者，对他们十分重用。特别是迁都至北京立国号为元以后，在中国古代文化的基础上，很好地吸收了伊斯兰文化。《元史》卷七十一的《宴乐之器》条目中，关于音乐作了很有价值的记载。宴乐是宫廷宴饷之乐的意思，是针对在孔庙、祖先庙中所举行的雅乐而言的一种俗乐。在此可以看到二十二种乐器的名称:

兴隆笙、殿庭笙、琵琶、筝、火不思、胡琴、方响、龙笛、头管、箜篌、笙、云璈、箫、戏竹、鼓、杖鼓、札鼓、和鼓、簝、羌笛、板、水盏。

其中，包括很多中国乐器，但是，也有在元朝首次出现的珍贵乐器。例如，云璈就是今日云锣的前身。水盏是把十二个铜制的碗排列起来用铁箸敲打的乐器，与印度近来的特异乐器——有名的碗琴同巧。用竹子轧七弦的筝奏的簝也是很新奇的。此外，与

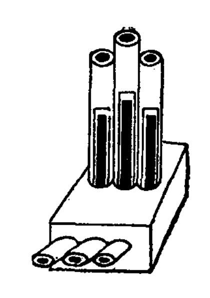
伊斯兰音乐有关的、特别引人注目的是兴隆笙、殿庭笙、火不思以及胡琴这四种。

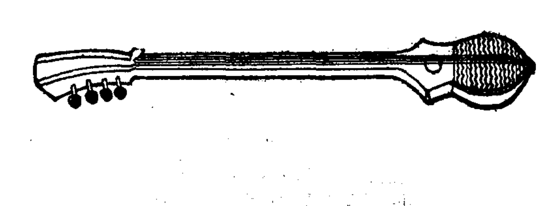
兴隆笙与殿庭笙，用一句话来说就是风琴。过去认为把西方的风琴最早带入中国的是明末清初来华的欧洲传教士。其实，在这之前(约早四百年)的元朝宫廷里就出现了风琴。这初听起来很使人震惊，但是追溯到它的由来，就会了解到这并不值得惊奇。从《元史》的记事来看，这风琴大体如下：

兴隆笙的外廓是南木制的，象屏风型，在两侧面立一块如背部三分之一高的板子，使之成为柜子，这相当于笙的匏。柜上面一端立有闭式紫竹管九十只，此外还备有十五只小管。柜的下部出两个皮风口，在风口附有风囊。奏这种乐器需要两人，一人鼓风囊，一人按小管，各管竹制的簧便鸣响。在脊板、侧板、风囊等上面用金雕刻。此外，上面还饰有两只孔雀，使其成为机械装置，在演奏时让孔雀随音乐飞舞。

根据这个说明，可以得知这就是当时(十三世纪或十三世纪以前)在欧洲流行的管风琴，也就是今天所谓的纽玛提克管风琴。从所描绘的兴隆笙来看，它备有九十只管子，具有机械装置的孔雀装饰，这一定是规模很大、造得很奢华的。此外，还说明它"有声无律"。这意味着它有七声(宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫，大体相当于 1，2，3，4，5，6，7)，没有十二律(十二律半音阶，但不是平均律)。欧洲初期的管风琴也是半音阶不齐备的。

有的考古资料上能看到元朝的这种管风琴。题名为《元刻丝宜春帖子岁朝图合壁轴》的元代刺绣画就是如此(在《纂组英华》上收载)。这幅画画的都是些新年玩具之类。作为乐器有喇叭、大鼓和一种管风琴。在柜子上立有大管三只，从柜子的横处突出小管三只，吹一只小管，一只大管的簧就能鸣响。从它没有风囊这点来看，它也许不称作风琴。但是，与过去的笙和箫相比，其构造更近似于风琴。(参看 92 页左图)也就是把它作为风琴的玩具来加以表





现吧!

下面，让我们来考证一下风琴出现在元朝宫廷的情况。在《元史》的记载中，世祖忽必烈的中统年间(1260—1263)，回回国曾经向元朝廷进过贡。风琴是从阿拉伯传到元朝来的，但它是怎样运来的？没有看到过这方面的记载，只得凭想象了。这样大型的东西恐怕是将其解体从海上通过船或是从陆地通过车运输进来，再由同行的工人在元朝廷进行组装。在《元史》的记载中，延祐年间(1314—1321)增制了十种与兴隆笙一样的殿庭笙。很明显，具有管风琴知识的技工是到元朝廷来过的。如前所述，阿拉伯人对于风压和水压管风琴有着丰富的知识。在科尔多瓦这种研究是很兴盛的，他们把这种知识传到了中世纪欧洲，对发展罗马教会的管风琴有很大贡献。与其说带到元朝廷的兴隆笙是欧洲的管风琴，莫如说它是阿拉伯的管风琴更确切。至少携带管风琴的技术人员是阿拉伯人，这种看法不是没有道理的。

传入的管风琴到了元朝末年已从宫廷消逝。直到明末传教士带入西洋风琴以前，它在东方就没有再出现过。假如当时东方人能掌握键盘乐器的先驱管风琴的机械性能的话，东方的音乐史也许就完全是另一个样子了。但是，在当时的东方毕竟还是不具备接受管风琴机械性能的科学思想和科学知识。而另一方面在欧洲，管风琴获得了发展，产生出近代的键盘乐器，它成为和声音乐的苗

床。同样是摄取了伊斯兰音乐，但却出现了两种差别，成为东方和西方近代音乐的分歧路口。

流传到中国的伊斯兰乐器另外还有两种：火不思和胡琴。正是这两种乐器对元以后的中国音乐方向具有决定性影响。

火不思，在《元史》记载中是这样描绘的：(参看 92 页右图)

象琵琶，直颈，没有品(柱)；小槽，圆腹，象半个瓶盖，面上张皮，挂四根弦；其状近于图形，也写作浑不斯、浑不似和必斯等，无疑这些都是突厥语的音译。这个火不思，正如著名的东方学者波尔·裴利奥所指出的，在唐代已见于回鹘语的佛典中。在突厥，这是很早以前就出现的乐器。波尔·裴利奥把火不思误比为箜篌，箜篌是竖琴，火不思却是柳特的一种，是另外一种乐器，类似三弦。在元代，三弦似乎还没有，唐代以来，作为俗乐用的弦乐器主要使用琵琶。但是，进入元代，火不思和胡琴渐渐被重视、被使用，取代了琵琶。

胡琴，在《元史》中是这样记载的：

形似火不思，卷颈，龙首，两根弦，用马尾为弦的弓擦弦演奏。

很明显，这就是今日的胡琴类乐器，这是在中国最早出现的用弓拉弦的弦乐器。今日的中国胡琴，有二胡、四胡、提琴、椀琴等很多种类。但有一点是一致的，那就是大体上都有圆筒形的共鸣箱。古代秦始皇时(公元前二世纪)在长城一带用的弦鼗和唐宋时代在热河地方弦鼗的引伸奚琴都适用弓奏法。但把弓奏法传入中国的却是元代的胡琴。清朝的文献中记载有二种胡琴：圆筒形共鸣箱的胡琴和类似于火不思共鸣箱的胡琴。四弦的火不思是拨弦乐器，把它变为二弦，使之成为拉弦乐器的就称为胡琴。这种改变恐怕是在中国才出现的。在突厥、阿拉伯等伊斯兰音乐中，代表性的拉弦乐器是拉巴布，胡琴是把弓奏法应用于火不思，所以才赋予它这个名字吧！

从火不思变化到三弦的过程，因史料不足，详细论证有困难。

但大体想象一下还是具备条件的。在此详论从略。我想就田边尚雄先生关于三弦的起源说，谈些自己的看法。田边尚雄先生关于三弦起源的考证说，很早以前就在《日本音乐的研究》一文中详述过了，先生在最近著的《日本的音乐》一书也大体保持了以前的说法。根据先生的学说，三弦的起源是从太古埃及的弦乐器涅非尔变化而来的，是把蒙有羊皮共鸣体体上的三弦弓形竖琴拉直成正的。它由达利维王带到古代波斯，成为波斯的国民乐器。八世纪，由伊斯兰教徒把它运到北印度的克什米尔地方，将羊皮改换成蛇皮。十三世纪，它又经由西藏从四川省进入元代的中国，扩展到南中国。到了清朝，开始在戏剧音乐中使用，后来在中国各地广为盛行。对于这种说法，我的第一个疑问是，作为具有三根弦的乐器，从其起源的古代埃及开始到现在的三弦为止，要探索出它的发展途径没有必要拘泥于三根弦。第二，关于对古代埃及的涅非尔流传到波斯这个说法，希望有个根据。此外，我还未曾听说过在中世波斯三弦的拨弦乐器已成为国民乐器这回事。假使它存在，并且由伊斯兰教徒运到北印度，所运的东西指的是什么？从北印度经由西藏传入南中国的经过也不明确。说实在的，三弦的弦乐器搜遍东方各地也是不多见的，但是认为古代埃及的涅非尔就是三弦，中国有三弦，就把两者结合起来自由想象，是否是这种观点呢？不用说，三弦在中国的出现是在明朝，它是元代的胡琴和火不思变化而来的，这种看法是否更合乎史实呢？

三弦和胡琴曾对清朝以后的中国音乐产生过极大的影响。特别是声乐，由于模仿胡琴才获得今日这般技巧，这样说也不是言过其辞的。

最后，众所周知，中国的三弦传到琉球成为蛇皮线（琉球名为三线），进而传到了日本，成为三味线。三味线成为近世日本音乐的大宗，从这点考虑，可以说西亚伊斯兰教乐器的影响已传到最东端遥远的日本了。

附录：阿拉伯音乐研究的历史与现状

如序言所述，现在我国对阿拉伯音乐的研究，由于从阿拉伯文的原始材料入手有困难，主要仰赖于西方的研究。西方的研究究竟进行到怎样的程度？他们是如何进行这一研究的？我认为，这对欲了解阿拉伯音乐的人来说是个基本常识。

不用说在日本，就是在西方，到目前为止也没有出现一部记述阿拉伯音乐研究史的材料。本文作者曾下苦功搞出一份包括约一百种著作、论文在内的目录，但篇幅有限，一一枚举意义也不大。因此，我想以这份资料为基础，阐述一下阿拉伯音乐研究变迁的主要之点。

从著作、论文的统计数字可以看出，十九世纪与二十世纪之间有着显著的差别。在十九世纪，以十年为单位计算，没有一个十年有超出十册的记录。但是到了二十世纪，每个十年，几乎都达到二十册。最近(1940 年以后)的情况，因战争之故尚不明了，但是在 1930 至 1940 这十年间，是阿拉伯音乐研究论著发表最盛之期。可以想象得出，四十年代以后也一定不会停滞。三十年代，不仅论文发表的数量多，而且正是法玛(Farmer.H·G)、德朗热(Erlanger, Baron R, d')这些专门的阿拉伯音乐研究家们的活跃时期。因此，也可以称此时期为阿拉伯音乐研究的开明期。这之前，与其它各科的研究史情况一样，也曾经历过探索和独断的时期。

世界航路发现前后的古代另当别论，欧洲人对于阿拉伯音乐的论述，一般认为是从十八世纪后半叶开始的。1840 年以前，作为阿拉伯音乐见闻录，有维约特(Villoteau J·A)著名的《埃及见

闻录»(巴黎，1809年)以及其它一些书籍。但是，比较看来，选自阿拉伯重要文献的抄译本更为人所知。基赛维特（Kiesewetter)的《阿拉伯音乐》(莱比锡，1842年)是以文献与现状为基点写成的，这本书至今仍被认为是有参考价值的概论性书籍。这本书出版前后，在法国、意大利、西班牙、德国等国家都集中出现了一批较简单的著作。阿拉伯音乐史上最大的理论家法拉比(Farabi)的被提及，是此后二十年的事情。在东方学方面具有最高权威的《全亚杂志》上，也连续刊载了一些有关阿拉伯音乐的研究论文。但是，一八五〇年至一八七〇年间，没有出现值得特别加以记载的研究成果。

萨尔瓦多·达尼埃尔(Salvador-Daniel, Francesco)的《阿拉伯音乐》(1879年，巴黎)打破了这种沉滞。他不仅使研究史活跃起来，而且把东方风格带入了在近代浪漫派音乐发展途中的欧洲音乐界。萨尔瓦多·达尼埃尔给后人留下了《阿拉伯音乐》这部著作。法玛(Farmer, H, G)的最初研究工作就是从翻译这部著作开始的，这部著作的价值是可想而知了。

继萨尔瓦多·达尼埃尔之后，一八八〇年至一九〇〇年这二十年间，德国的朗德(Land, J, P. N)从事了很有价值的工作。朗德后来也从事印度诸岛音乐的研究。他首初撰写、出版了有关阿拉伯音阶的著作。他的著作与基赛维特的概论性书籍相比，有显著进步。此外，卡拉·德沃(Carra de Vavx)和德尔芬等人也有论著，但是，卡拉·德沃有影响的大作出现于这之后，当时没有出现有分量的论著。帕里索（Parisot, Dam J）的名作《东方音乐》(巴黎，1898年)是以整个东方音乐为论述对象的，其中所涉及到阿拉伯音乐的地方，也是经常被各种文章所引用的。

一进入二十世纪，首先从论著数量上就可以看出发展的征兆。二十世纪最初的十年间，以法国为中心，德国、西班牙、意大利等国的音乐工作者与文学家都发表了论著。其中，基莱索蒂(Chilesotti, Oscar)的《阿拉伯、波斯及印度的音阶》(国际音乐协会论集，1901—

1902 年)是引人注目的。此外，除埃及、阿拉伯本国的阿拉伯音乐之外，利比亚、阿尔及利亚的阿拉伯音乐也被提及。西班牙所受阿拉伯音乐的历史性影响也开始作为问题被提出。这方面的研究论文选登在当时一些有名的杂志上，对音乐界影响很大。音乐方面关于东方风格的论争就是反响之一。阿拉伯音乐专门家鲁安内(Rouanet, J.)的出现，可以说是这十年间的收获之一。由于鲁安内出生于阿尔及利亚，所以他专门从事阿尔及利亚的阿拉伯音乐现状的研究。这期间，他有三部论著问世，被公认为阿拉伯音乐的专门家。后来巴黎国立音乐学院主编的音乐百科全书，其中大部分阿拉伯音乐的条目都是由他执笔的。

在下一个十年(1911—1920 年)间，研究论著的数目虽有所减少，但是这时期的特征是：法玛的登场，专攻拜占廷音乐的韦莱斯(Wellesz·E)的活动以及巴尔托克(Bartok·Bela)的出现。在此期间只出版了法玛的著作，这就是依据前面提到过的萨尔瓦多·达尼埃尔的著作编著而成的《阿拉伯人的音乐与乐器》(伦敦，1915年)。这部著作作为阿拉伯音乐概论性的书籍，至今仍是最优秀之作。法玛的正规性研究论文的发表是在一九二〇年之后。

二十世纪二十、三十年代是阿拉伯音乐研究最繁盛的二十年。前十年与后十年几乎无优劣之别。为了方便起见，我们采取了以十年为一期加以论述，实际上把阿拉伯音乐的研究划分为如下三个时期是妥当的：包括基赛维特在内的一八七〇年以前为创始期；萨尔瓦多·达尼埃尔、里贝拉、鲁安内、法玛等一系列专门学者辈出的一九二〇年以前为准备期；一九二〇年以后为大成期。

二十世纪二十年代第一件值得记载的事件就是从一九一三年开始出版到一九三一年完成的《音乐百科全书》。这是由巴黎国立音乐学院的拉维尼亚库主编的(第一部，五册，历史，第二部，六册，理论)。这部音乐百科全书第一部的第五卷中的阿拉伯音乐及北阿玛格列布地方的阿拉伯音乐条目是由前面提到过的鲁安内负责撰

写的。二百七十页篇幅，比较详尽。这个条目是用小字印刷的二段组对开本，不消说是部大著作。关于阿拉伯音乐的研究性书籍，没有能与之相比的(同卷的土耳其条目由贝依撰写，波斯条目由法尔撰写)。第二件是里贝拉(Ribera, Julian)连续发表著作，里贝拉出身于西班牙，他是研究萨拉森文化的，着重研究阿拉伯文化对西班牙文化的影响。在他众多的论著中，与音乐有关的有五部，他的首篇论文发表于一八九三年，而大部分论文则发表在二十世纪二十年代。由于他的著作均用西班牙文出版，所以不太为人所知。其中《康提格的音乐》一书由哈格和列芬格瓦译成英文，改书名为《古代阿拉伯及西班牙的音乐》(加利福尼亚，1929 年)。人们可以从他的著作中了解到，阿拉伯音乐曾通过西班牙半岛给予西欧以相当大的影响。《阿拉伯音乐的影响在西班牙》(马德里，1927 年)可称为他的代表作。关于这一问题，法玛曾著有《有关西欧音乐受阿拉伯影响的史实》(伦敦，1930 年)一书，他把里贝拉的研究更向前推进了一步。第三件必须指出的事是卡拉·德沃写成著名论著《伊斯兰的思想家们》(巴黎，1921—1926)。这是一部集阿拉伯思想、科学、艺术文化之大成的集子。在此集子的第四卷上，哲学、论理学以及神密学部分都涉及到音乐。如果只抽出关于音乐方面的部分，并不能成其为大作，但是，如果要认识由阿拉伯诸学问体系所构成的阿拉伯音乐的真髓所在，不阅读这部著作是不行的。第四件事是法玛的研究工作开始走上正规化。法玛是从翻译萨尔瓦多·达尼埃尔的论著开始从事阿拉伯音乐研究的，从那时起他陆续发表了一些研究论文。除前面提到过的书目以外，他还写有《英大不列颠图书馆所藏阿拉伯音乐文献》(1926 年)、《古代的风琴》(1931 年)、《东洋乐器之研究》(1931—1939)、《十三世纪以前的阿拉伯音乐史》(1927 年)等约八十余篇论著(伦敦，里维斯出版)。他进行了文献调查、原始材料的考证、语言学的引用等基础性的准备工作，这些准备工作有利于其它研究者，同时也使他撰写出一批过去

未曾有过的有关东方学的研究论文。遗憾的是，对他一九四〇年以后的研究情况不够了解，但是我想他肯定是会取得成果的。

一九三一年以后的十年间，无论在量方面或是在质方面，都是日益发展前进的十年。这是由于社会对阿拉伯音乐的关心增强了，而法玛对文献调查所做的贡献也是不小的。这期间，以翻译、研究中世纪阿拉伯理论家的文献为多。这种研究是一种深入研究的开端，它与过去那种以著名文献为基础的、对阿拉伯音乐所做的概况性介绍是有显著不同的。著作规模最大的是巴隆·R·德朗热的《阿拉伯音乐》(全五册)。第一卷为法拉比；第二卷为法拉比和阿维森纳；第三卷为苏菲·丁·维尔玛维；第四卷是拉多西科；第五卷、第六卷为研究论文。此著作把阿拉伯文原典全部译为法文，特别是法拉比的名著《音乐全书》的译文可与印度音乐史中的名著《乐艺渊海》的译文媲美。印度音乐中古文献的发现、搜集、翻译、研究和出版工作，近年来也盛行起来(请参考本人拙作《东亚音乐史考》所收的《最古的音乐典籍》一文。但上面列举的《乐艺渊海》的译本当时尚未出现)。这种古文献的翻译以及原典出版的盛行，正是研究进入正规化的标志。先前，我曾把二十世纪二十年代以后划分为研究的第三期，寇以大成期之名。实际上，从二十年代以后真正的研究才刚刚开始，称之为大成期是欠妥的。但是，用以往的方法进行研究，一下子涌现出鲁安内、法玛和里贝拉这些重要的研究家，从这点来看，用大成期之名也还是可以的。此外，阿拉伯音乐会议也是在这一时期召开的，这也是称之为大成期的一个根据。这个会议从一九三二年三月十四日至四月三日，历经三周，在开罗由埃及国王法德一世亲自主持。这一会议是作为埃及政府的一项文化国策召开的，邀请了国内外的研究家参加。在最初的两周时间内，分门别类进行讨论，最后一周召开全会，报告分科会的讨论结果。列席这次会议的德国比较乐器学大师库尔特·萨克斯(K. Sachs)做了报告(《音乐杂志》第二卷第五—六号，柏林，1932 年 19

期)。对于其它地区的音乐，过去从未召开过如此规模宏大的研究大会。在开罗还曾召开过国际东方音乐会议，这个会议是受到阿拉伯音乐会议的启发与影响而举行的。

以上，我们纵观了阿拉伯音乐的研究历史。由于涉及到古文献，最后我想对于文献略加说明一下。

阿拉伯音乐的研究如今所以能如此兴盛，原因之一是古文献丰富所赐。伊斯兰帝国的兴起是在七世纪。由于它从希腊摄取学问，各方面都保存下文献资料。但是由于印刷物较少，许多都是作为古文书遗留下来的。在印度，无论是古代，还是七世纪以后，都缺乏文献，因此一般人认为写印度历史很困难。然而，印度自十世纪以后，保存下来的文献数量剧增，但由于未出版，多为手稿，可能散失。这点与阿拉伯的文献情况相似。在音乐典籍方面，从印度最古老的、婆罗达的《戏剧论》(二世纪至五世纪)到娑楞伽提婆的《乐艺渊海》，这期间印度似曾有过相当数量的理论书籍，但是如今几乎散失殆尽，使这一时期成为空白。即使存留一些，与《乐艺渊海》之后出现的许多理论书籍相比，也是很不完整的。十世纪，印度接受伊斯兰教洗礼时，阿拉伯人曾一度统治过印度的音乐。学习阿拉伯科学性理论方法的结果，使印度保存下来的文献数量大增。这期间，阿拉伯人也从印度人那里学到知识(例如节奏理论)，印度人从阿拉伯人方面则学到音乐理论。印度现存的理论书籍中，阿拉伯文的很多。近代开始研究印度音乐，当梵文文献还未被利用之时，印度音乐的研究家们是利用那些用阿拉伯文写的印度理论书籍的(请参考威廉·琼斯编的《印度音乐论文集》)。

具有文献王国之称的阿拉伯音乐的文献总数，尚未统计出来。音乐文献分散在英国的大不列颠图书馆、大英博物馆、原印度总督府、巴达维亚学院图书馆、马德里国立图书馆、意大利安布罗吉亚尼图书馆、维也纳皇家图书馆、马德里的米卡埃利斯·卡西里歌剧研究所、慕尼黑皇家国立图书馆、柏林皇家图书馆、伦敦皇家亚洲

协会、巴黎国立图书馆等。绝大部分材料集中在大英博物馆和大不列颠图书馆。英国的阿拉伯音乐最高权威法玛在他的《阿拉伯音乐史》中列举了约五十种重要文献的名称。鲁安内也举出约六十个人的名字。这些与印度音乐书籍中所指出的数字几乎是相同的，这种巧合很有趣。

对于阿拉伯音乐的研究和文献收集状况进行一下国别的比较的话，史料丰富之点当然对英国有利，西班牙、法国次之。法玛出现在英国，也是受惠于这种有利条件的。法国出现了萨尔瓦多·达尼埃尔、鲁安内、德朗热，这表明法国对阿拉伯音乐研究的关心是具有传统的。这或许由于它在北阿占有殖民地之故吧！在德国，由于资料缺乏，文献研究方面进展不大，然而它从比较音乐学方面对东方音乐进行研究，以补其资料之不足。西班牙过去曾是阿拉伯音乐的一个据点，研究工作自然兴盛，但由于它不是西欧学术界的中心，加之语言上的隔阂，除了里贝拉之外，没有出现更有名望的学者。一般来说，对于东方各地的音乐研究，宗主国对自己的殖民地国家的研究自然最为盛行，如英国对于印度音乐的研究；荷兰对于南洋音乐的研究；法国对于法印音乐的研究；德国对于大洋洲的研究等等。法国在北阿有殖民地，因此它对阿拉伯有相当的研究，这也是很自然的。但是，这种学术的殖民地化随着学术研究的进展而正在逐渐消逝，出现国际化、平等化的趋势。古文献用原文出版，继而进行翻译，这样一来，无论哪国的学者都可以利用它进行深入的研究。梵语文学、印欧语学就是良好的例证。阿拉伯音乐的研究工作，到了二十世纪三十年代才渐渐走上正规化研究的阶段。今后，我国假如能从欧美图书馆进口资料的话，我们也可以考证原典，开始正规的研究。

最后，谈谈我国开展阿拉伯音乐研究的状况。在笔者所了解的范围内，专门从事阿拉伯音乐研究的，是已故的饭田忠纯先生。遗憾的是饭田先生于一九三七年去世，致使我国没有阿拉伯音乐研

究家的状况持续至今。饭田先生在生前是一位专攻伊斯兰教史的专家，又兼任音乐评论家，多方活动，著作很多，在阿拉伯音乐研究方面发表过如下论文：《阿拉伯乐器小考》（《伊斯兰文化》第一辑），《阿拉伯音乐的世界史意义》（《音乐评论》，1934 年），《东西文化的交流》（《月刊乐谱》，1935—1936 年），《从回教徒地理家依本·菲尔达兹比的笔记中所见到的东方乐器》（《音乐评论》，1936 年）等。此外，在世界文化史全集第八卷《伊斯兰诸国的变迁》一文中，饭田先生详尽地记载了阿拉伯音乐史。在《西洋音乐史概论》中，他发表了有关阿拉伯音乐在西洋音乐中所占地位的卓见。这部《西洋音乐史概论》被认为是别具特色的一部西洋音乐史。在饭田先生逝世前后，阿拉伯文原典逐渐出版，精通阿拉伯文的饭田先生未能实现他生前利用第一手资料进行正规研究的宿愿，甚为遗憾。笔者由于从事比较音乐学以及比较音乐史的研究工作，也积累了少量阿拉伯音乐的资料。饭田先生故去后，我苦于无人可以求教，只得独立进行研究。本书就是我研究成果的一部分，虽然很少，能得以寄与学术界，深感荣幸。

附记：关于战后海外对阿拉伯音乐的研究情况，最近渐渐得到一些消息。现将其中值得记载的，附记二、三。

第一，在美国的音乐图书馆协会（华盛顿国会图书馆内）的机关杂志 NOTES（季刊）上连载的《亚洲音乐文献目录》（1947 年 12 月号至 1951 年 3 月号，以及 1951 年 9 月号）中，有一九四九年三月号和六月号的西南亚部分。利用图书馆的最新技术及设施搞出来的这套目录，收录了约六百多份有关伊斯兰音乐的论著，是很好的入门材料。从中可以考察出第二次世界大战中及大战后研究的进展情况。

第二，前面记述过的法玛先生，在这其间又发表了数篇论文。他还担任了《格鲁夫音乐辞典》（第四版，1940 年）阿拉伯音乐条目

的执笔者。继法玛先生之后涌现出的后起之秀中，值得注意的是在《迪菲尔库音乐史》(拉尔兹版，1946年，最近一个时期以来最杰出的一部音乐史)中担任伊斯兰音乐条目执笔者的肖丹(A. chottin)和土耳其音乐条目的执笔者博雷尔先生(E. Borrel)。他们都是有资历、有能力的专门学问家。此外，西班牙音乐研究所的施奈德(M. Schneider)是一位专门研究阿拉伯音乐对欧洲影响的专家，他是里贝拉的继承人，他的业绩是很值得记载的。这个研究所已出版了五册年报，其中包括相当数量的新研究者的论文。这些新人是很有希望的。东方音乐研究工作中，战前老学者的继承人，如今已在各地涌现出来，这说明现代欧美人对东方音乐的关心加强了。伊斯兰音乐的研究情况亦是如此。在《迪菲尔库的音乐史》中，约有五分之一的篇幅是为非欧美的音乐而设的，这也可以说是重视东方音乐的一个表现吧!

译 后 记

本书作者岸边成雄先生是日本著名的比较音乐学者、东方音乐专门研究家。他曾任日本东洋音乐学会会长，是东京大学教授和文学博士。岸边先生的著作很多，如《东方的乐器及其历史》(1948)、《东亚音乐史考》、《日本的音乐》(1972)等。他对我国的音乐也很有研究，著有《唐代音乐史的研究》(1961—1962)、《唐代的乐器》(1968)等多种著作。

这部《伊斯兰音乐》(原名《音乐的西流——从萨拉森到欧洲》)是岸边先生的代表作之一。他在这部著作中言简意赅地论述了伊斯兰音乐的形成、发展过程，介绍了伊斯兰音乐的音乐理论以及流行于伊斯兰地域的几种主要乐器。尤其值得注目的是，作者运用比较音乐学的研究方法，探索了阿拉伯音乐与希腊音乐、波斯音乐及印度音乐的渊源关系，阐述了伊斯兰音乐对欧洲音乐及东方各国音乐的影响。

伊斯兰音乐是在波斯音乐、希腊音乐以及印度音乐为源的影响下逐渐形成并获得发展的，在伊斯兰地域广为流传。

伊斯兰音乐对我国新疆地区各民族的民族音乐形成和发展，曾产生过很大影响。但是，不容忽视的一个事实是，我国新疆地区在伊斯兰文化传入之前，就已具有较高的文化传统，音乐方面更是如此。如龟兹乐、疏勒乐、高昌乐等已早负盛名，成为我国隋唐燕乐的重要组成部分。新疆地区早有“歌舞之乡”的美名，乐器多种多样，乐曲丰富多姿，音乐家辈出。因此，伊斯兰音乐传入新疆地区后，对当地音乐产生影响的同时，它也吸收了西域音乐的精华。

中亚乐器传入阿拉伯地区，如弦乐器阔姆孜就是一例。一些出生于西域、才华出众的突厥人①，被送到阿拉伯帝国的首都巴格达求学，他们对伊斯兰音乐的发展做出过卓著的贡献。如誉满欧洲、被称为"亚里士多德"第二的法拉比就是其中的杰出者。他是位哲学家、数学家、音乐理论家，他自己弹奏乌德的技艺也很出众。据说，他的名著《音乐全书》中有不少篇幅所描写的是西域突厥人的音乐生活。现在，有的学者经过考证，认为法拉比本人就是维吾尔人。伊斯兰音乐所受西域音乐的影响，还有一些表现，我们在此仅举其一、二为例。

我国新疆诸兄弟民族具有悠久的音乐文化传统，他们的音乐旋律优美，节奏欢快，具有鲜明的民族特色。这一地区民族音乐的形成、发展过程中，曾受到过印度音乐、中原汉族音乐、北方游牧民族草原风格的音乐以及伊斯兰音乐的影响。简单地把维吾尔、哈萨克、柯尔克孜等民族的音乐与伊斯兰音乐等同起来，是极其错误的。当然，忽视或否认伊斯兰音乐对新疆各民族音乐的影响，也是不科学的。

伊斯兰音乐与我国中原地区也有交流，元朝政权建立以后，启用色目人，信仰伊斯兰教的维吾尔人等皆属受重用之列，伊斯兰文化通过他们传入内地。对中原地区音乐影响最大的，是伊斯兰系乐器的传入。

综上所述，可以看出，伊斯兰音乐与东、西方音乐都有着千丝万缕的联系。它象一条纽带似地将东、西方音乐联结起来。因此，了解伊斯兰音乐，无论对于从事外国音乐研究的同志，或是从事我国民族音乐研究的同志，都十分有益。

伊斯兰音乐具有一千多年悠久的历史，流传地域之广，影响力之大，令人惊异。伊斯兰音乐越来越引起世界各国音乐学者们的

① 系指居住在中亚操突厥语系的民族。维吾尔、哈萨克、柯尔克孜等民族均属突厥民族。

注目，从事伊斯兰音乐研究的学者越来越多，研究成果也陆续出现。但是，伊斯兰音乐研究的历史，毕竟较短，有许多问题尚待进一步探讨。我将此书译成中文，以期引起我国音乐界对伊斯兰音乐的关注。

此译文根据一九五二年日本音乐之友社出版的《音乐的西流——从萨拉森到欧洲》一书翻译而成。为便于读者一目了然地了解此书的内容，在征得作者岸边先生的同意下，将译文更名为《伊斯兰音乐》，特此说明。

在翻译过程中，不断得到岸边先生的指教。岸边先生又在百忙之中为中译本写了序，在此谨向岸边先生表示谢意。此译文的出版，得到上海文艺出版社编辑同志们的热情支持与帮助，一并致以谢意。

因译者水平有限，译文中难免会出现各种错误及不当之处，敬请读者批评指正。

郎　樱　1982.7.

